

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



RELATÓRIO DO TRABALHO DE PROJECTO
O MENINO DA BURRA: UM TEXTO PARA CENA
MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES
PERFORMATIVAS / ESCRITAS DE CENA

Luís Miguel Patrício Campião

Amadora, Junho/2014
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

RELATÓRIO DO TRABALHO DE PROJECTO
O MENINO DA BURRA: UM TEXTO PARA CENA

Luís Miguel Patrício Campião

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas / Escritas de Cena, realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora – Coordenadora da Área de Teoria do Departamento de Teatro da ESTC e co-orientação do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, coordenador científico do mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas / Escritas de Cena na ESTC.

AMADORA, JUNHO / 2014

“A memória é a base da personalidade individual, assim como a tradição o é da personalidade colectiva de um povo. Vive-se na recordação e pela recordação, e a nossa vida espiritual mais não é, no fundo, do que o esforço da nossa recordação para perseverar, para se fazer esperança, o esforço do nosso passado para se fazer futuro.”

Miguel de Unamuno (*Do Sentimento Trágico Da Vida*, 2007, p. 16)

“Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca.”

António Lobo Antunes (*Os Cus De Judas*, 2013, p. 71)

Agradecimentos

A realização deste projecto de mestrado contou com importantes contributos e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estou verdadeiramente grato:

À Professora Doutora Eugénia Vasques, pela cuidadosa e paciente orientação, constante e firme apoio, disponibilidade e partilha de conhecimentos;

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, pelas considerações tecidas ao longo do processo;

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, pelo estimulante diálogo, atenção e cuidado que dedicou à leitura dos textos por mim produzidos no decorrer do curso de mestrado;

Ao Professor Doutor Rui Pina Coelho e à editora Companhia das Ilhas, pela edição do texto *O Menino da Burra* integrado na Colecção azulcobalto | Teatro;

À actriz Marta Gorgulho, pelas imaginativas conversas “acerca das gentes da nossa terra”;

Ao Manuel Neiva, pelo conforto dos bastidores depois de corrido o pano do grande teatro do mundo.

Um agradecimento especial ao meu pai, José Maria Pimenta Campião, pela coragem e disponibilidade em ser “objecto de estudo”, e pela autorização concedida à utilização e tratamento dos seus testemunhos enquanto ex-combatente na guerra colonial portuguesa durante os anos de 1969 e 1971.

Resumo

O presente relatório do trabalho de projecto *O Menino da Burra* tem como objectivo identificar a metodologia utilizada para a escrita de um texto cénico, sob a forma de monólogo, a partir de conceitos e métodos utilizados nas Histórias de Vida e Auto-Etnografia.

Tendo por base a Narração Oral e a figura do contador de histórias, pressupõe-se a escrita resultante de uma apropriação ficcional dos relatos de vida de um indivíduo, procurando uma forma dramática entre o Teatro e a Narração Oral.

Palavras-Chave: Teatro, Escrita de Cena, Histórias de Vida, Auto-Etnografia, Narração Oral, Contador de Histórias

Abstract

The present report of the project *O Menino da Burra* aims to identify the methodology used for the writing of a dramatic text, in the form of monologue, from concepts and methods used in Life Stories and Self-Ethnography.

Based on aspects from Storytelling and the figure of storyteller figure, the intention is to find a form of writing for the stage, resulting from an appropriation of fictional accounts of life of an individual, considering a dramatic shape between theater and storytelling.

Key-Words: Theatre, Playwriting, Life Stories, Auto-Ethnography, Storytelling, Storyteller

ÍNDICE

Apresentação	1
Introdução	2
PRIMEIRA PARTE: Enquadramento Teórico e Metodologia	4
Capítulo 1- Narrativa e Teatro	4
1.1 - Caminhos da Narrativa no Teatro	4
1.1.1 - Breve Panorâmica	4
1.1.2 - O Narrador (segundo Walter Benjamin)	7
1.2 - Teatro e Narração Oral	8
1.2.1 – A Abordagem de Michael Wilson	8
Capítulo 2 – Histórias de Vida e Auto-Etnografia	12
2.1 - Grotowski e a “Origem”	12
2.2 – Histórias de Vida	14
2.3 – Auto-Etnografia: Apropriação Empírica do Termo.....	16
Capítulo 3 – Autores-Narradores Italianos (Dois Exemplos)	18
3.1 - Ascanio Celestini	18
3.2 - Davide Enia.....	21
Conclusão da Primeira Parte.....	24
SEGUNDA PARTE: <i>O Menino da Burra</i> : Um Texto Para Cena	25
Capítulo 1 – Processo de Escrita	25
1.1 - Dois monólogos: Um Díptico	25
1.2 – <i>Nossa Senhora da Açoteia</i>	27
1.3 – <i>O Menino da Burra</i>	29
1.3.1 – Metodologia Adoptada	29
1.3.2 – Relatos de Vida de um ex-combatente	30
1.3.3 – Investigação Histórico-Social	32
1.3.4 – Tema: Resgate da Memória Traumática.....	36

1.3.5 – Os Quatro Indutores	38
1.3.6 – A Escrita do Texto.....	45
Conclusão	56

Bibliografia

Anexo 1. *O Menino da Burra* de Luís Campião

Anexo 2. Capa da Edição *O Menino da Burra*, Companhia das Ilhas, Colecção azulcobalto | Teatro

Anexo 3. Convite para o Lançamento do Livro *O Menino da Burra*

Anexo 4. Transcrição dos Registos de José Maria Pimenta Campião

Anexo 5. *O Menino da Burra* (Conto Tradicional)

Índice de quadros

Quadro n.º 1 - The False Acting / The Storytelling Model (Wilson, 2006)	11
Quadro n.º 2 - Fórmula inicial da metodologia do projecto.....	29
Quadro n.º 3 - Listagem dos Registos de José Maria Pimenta Campião	31
Quadro n.º 4 - Organização dos Registos de José Maria Pimenta Campião ...	45
Quadro n.º 5 - Cronologia dos acontecimentos da peça	47
Quadro n.º 6 - Reorganização da cronologia dos acontecimentos.....	48
Quadro n.º 7 - Primeira estrutura da peça.....	49
Quadro n.º 8 - Reorganização da estrutura da peça	51
Quadro n.º 9 - Guião final das cenas.....	52

Índice de imagens

Imagem n.º 1 - Fotografia do meu pai	42
--	----

APRESENTAÇÃO

O meu interesse pela narração oral despertou aquando da assistência a um espectáculo de contos de Luís Correia Carmelo, com produção da TRIMAGISTO: *Mulheres Que Correm Com Os Lobos*, apresentado em 2009, na sala estúdio do Teatro Garcia de Resende em Évora.

Mulheres Que Correm Com Os Lobos facilitou-me a simples e rigorosa observância de alguns elementos fundamentais que a narração oral e o fenómeno teatral partilham na sua especificidade: a co-presença de actor e espectador nas mesmas coordenadas espaço-tempo; e a utilização do texto na sua “forma literária” de história/s, conto/s ou lenda/s. O contacto com esta “forma” foi a experiência mais próxima e marcante que tive com o “glorioso primitivismo do teatro”. A extrema eficácia e generosa simplicidade com que a narração oral me foi apresentada tornaram-se determinantes para uma renovada reflexão acerca dos meus propósitos no teatro.

Com o objectivo de contar histórias profissionalmente inicie uma série de recolhas informais de contos da tradição oral portuguesa de forma a compor o meu próprio repertório. Contudo, foram as narrativas pessoais paralelas - associadas ao acto de contar -, que maior interesse me suscitou. À narração oral articulei o interesse pelas histórias de vida dos narradores e, uma vez envolvido na prática da recolha / entrevista, constatei que filtrava a informação que me era cedida através das suas possibilidades de concretização dramática.

A escrita para teatro que proponho surge, assim, inflamada de uma forte referência à narração oral e tradição a esta associada, da mesma forma que reclama a especificidade do acto de contar e de quem o conta como potencial eixo dramático indutor de ficções passíveis de serem consideradas objectos cénicos na fronteira entre o teatro e a narração oral.

INTRODUÇÃO

No decorrer do ano de 2010, recolhi informalmente contos e histórias de narradores ocasionais. Procurei testemunhos de idosos em Instituições, Universidades Sénior e Associações que me permitissem um contacto próximo com o narrador “tradicional” e o conto na sua forma “pura” em termos de oralidade. Interessou-me particularmente a região do Algarve de onde sou natural, e esbocei como objectivo reunir um número suficiente de contos e histórias sobre a região, de forma a constituir um repertório próprio que me permitisse desenvolver trabalho como contador de histórias.

No entanto, cedo observei que não era o conto (popular) emitido pelos narradores que mais me interessava, mas sim a forma como o faziam e toda a “narrativa” que esboçavam em volta do conto que geralmente reportava às circunstâncias de vida em que o tinham ouvido contar; ou seja, de quem o ouviram, em que idade, como e onde fora contado, com que propósitos, bem como todo um discurso que continha em si breves “episódios de vida” do narrador. Comecei, pois, a interessar-me por estes contadores de histórias ocasionais, e, a partir das recolhas e observações que fazia, iniciei breves exercícios de escrita sob a forma de monólogos.

Durante a frequência no primeiro ano do presente curso de mestrado, no primeiro semestre, escrevi a peça *Nossa Senhora da Açoteia*, na senda do contágio da narração oral com histórias de vida e destas com a escrita para cena, visando a criação de um “protótipo” para o projecto a desenvolver no segundo ano de mestrado. A escrita da peça *Nossa Senhora da Açoteia* resultou de uma série de conversas/ entrevistas que realizei à minha tia mais velha acerca da vivência da minha avó no seu contexto social e laboral numa fábrica de conservas de peixe no Algarve.

Dado o interesse dos relatos, esbocei como hipótese para o presente projecto, a observação mais detalhada do potencial da metodologia das histórias de vida para a criação do texto cénico. Do mesmo modo, dado o nível de familiaridade com o sujeito entrevistado, observei que a informação recolhida era filtrada criativamente por mim, ou seja: foi observada uma relação

com elevado grau de comprometimento entre entrevistador e entrevistado através das histórias por este relatado.

Assim, o texto para cena que é proposto, *O Menino da Burra*, nasce intrinsecamente associado ao processo e metodologia iniciados com a peça *Nossa Senhora da Açoteia*, e que, agora, ostenta maior consistência, fundamentação e sistematização. Para a criação do *Menino da Burra* recolhi testemunhos de um familiar extremamente próximo – o meu pai –, perscrutando a sua experiência de vida enquanto ex-combatente na guerra colonial portuguesa, entre 1969 e 1971, debruçando-me sobre as marcas que essa mesma vivência operou na sua personalidade.

Dado o elevado nível de familiaridade com o sujeito entrevistado, observou-se a possibilidade da relação entre a experiência de vida de ambos - sujeito investigado e investigador -, reflectir a vivência de duas gerações marcadas pela guerra colonial e memória desta. Para tal recorreu-se a uma apropriação empírica do termo auto-etnografia que sustenta o discurso na primeira pessoa.

O presente relatório está dividido em duas partes: uma primeira – constituída por três capítulos –, onde se refere o enquadramento teórico e a metodologia; e uma segunda parte, onde se relata o processo de escrita.

A primeira parte é constituída pelos capítulos “Narrativa e Teatro” e “Histórias de Vida e Auto-Etnografia” que procuram o enquadramento formal e conceptual para o exercício de escrita, seguido do capítulo “Autores-Narradores Italianos (Dois Exemplos)” onde se procura exemplos que fundamentam a investigação.

A segunda parte é constituída por um único capítulo - e respectivos subcapítulos -, relativo ao processo de escrita, onde se tenta sistematizar - a partir da investigação apresentada na primeira parte -, os elementos contributivos para a criação do texto *O Menino da Burra*.

PRIMEIRA PARTE: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLOGIA

CAPÍTULO 1- NARRATIVA E TEATRO

1.1 - CAMINHOS DA NARRATIVA NO TEATRO

1.1.1 - BREVE PANORÂMICA

Percorrer os caminhos da narração no teatro¹ não é tarefa fácil. Estamos longe das certezas dos nossos antecessores “relativamente à distinção entre modos dramático e épico, porque não nos parece já possível circunscrever a narrativa ao enredo ou aos relatos de acções irrepresentáveis em cena feitas pelas personagens do teatro clássico.” (BRILHANTE, 2002, s/p).

Em todo o caso, “o teatro principiou a narrar”, como afirmou Brecht (BRECHT, 1976, p. 74) e após, ou como consequência das investigações deste autor - que propõe “um teatro épico” que considera anti-aristotélico -, o drama, segundo Peter Szondi (1929, 1971), conheceu a crise que viria mais tarde a confluir no pós-dramático, formulado por Hans-Thies Lehmann, na obra *Teatro Pós-Dramático*, em 1999.

O termo “texto dramático” conheceu limitações que, por ventura, o tornam obsoleto à luz das experiências contemporâneas designadas como pós-dramáticas. No entanto, a reformulação do drama e a sua contínua investigação, reflexão e exploração de limites não se esgota na pós-modernidade e sequências, porquanto a necessidade de revisitação, investigação e questionamento da sua origem e função surge como elemento potenciador de novas abordagens que desafiam as convenções.

¹ Consciente de que o conceito de teatro expandiu-se muito, ao longo do século XX, em multifacetadas experiências, tendo-se desagregado em múltiplas direcções, e que tal, exigiria, por si só, uma rigorosa investigação, opta-se, no contexto do presente relatório, por corresponder o termo “teatro” à sua dimensão mais convencional, restrita, e longe da problematização da sua definição. É, pois, considerada a constatação inicial de Peter Brook na obra *O Espaço Vazio* onde uma pessoa a atravessar um espaço vazio enquanto outra observa é suficiente para que uma acção teatral ocorra. (BROOK, 2008, p.7).

Com efeito, em oposição à proliferação, contágio e dispersão de diferentes códigos, meios e recursos que o actual teatro invoca, encontramos a simples e eficaz necessidade de contar histórias. Ou seja, trata-se de um exercício movido pela nostalgia da origem e do potencial mágico-ritual a esta associada, caro a Jerzy Grotowski (1933-1999) na sua abordagem e referência ao teatro oriental.

Não mais refém, ou limitado ao diálogo, o texto ou a escrita para cena, continua a explorar a máxima de Antoine Vitez (1930-1990) em que é possível “fazer teatro de tudo” (DANAN, 2010, p. 63), abrindo-se a novas possibilidades e desafiando limites, ou mesmo escusando-se a definições estanques. Neste sentido, qualquer material é passível de conhecer uma concretização cénica, segundo um tratamento dramaturgico delimitado por objectivos específicos que tenham em conta motivações artísticas, filosóficas, temáticas ou meramente formais ou estéticas cuja concretização acontece na sua materialização em palco em comunhão (ou não) com o espectador.

Sendo a acção um dos terrenos mais privilegiados do teatro mais convencional, em detrimento da narração da acção, interesse-me pelas implicações com que ambas as formas – acção e narração da acção – dialogam em híbridos formatos e contextos que, no espaço que distancia a escrita do palco, não prescindem, porém, da sua função e especificidade performativa.

A habilidade de narrar é exclusiva do ser humano e da sua inteligência. É parte integrante da competência linguística e simbólica da humanidade, cumprindo funções e objectivos específicos na estruturação e organização da sua experiência, bem como na construção de teorias desenvolvidas sobre a sua realidade. Como produto arcaico da cultura humana, as narrativas servem, entre outras funções básicas, para acumulação, armazenamento e transmissão de conhecimentos, assim como meio de percepção da própria realidade, sendo esta, também, e de um modo geral, organizada sob forma narrativa (HANKE, 2003, p. 118).

Tal como é entendida pela Narratologia, a narrativa é entendida em diversas acepções: a narrativa enquanto enunciado, narrativa como conjunto de conteúdos representados por esse mesmo enunciado; a narrativa como acto de os relatar, e ainda a narrativa como modo, termo da tríade clássica dos

gêneros: o lírico, o narrativo ou épico e o dramático. (REIS & LOPES, 2007, p. 270).

Depois do “questionamento” programático da herança aristotélica efectuado teoricamente por Brecht e, nas práticas cénicas, por todas as vanguardas (cf. VASQUES, 2003), a relação entre modo dramático e modo narrativo conheceu caminhos que condicionaram toda a produção teatral ulterior. Entre outras características, por exemplo, o “teatro épico” ou o “didáctico” teorizado por Brecht recuperavam a narração não apenas como estratégia de “estranhamento” e de convite à participação crítica do espectador – desde logo, na destruição do efeito de *mimése* -, mas também para sublinhar a presença da função narrativa na criação de situações. Assim, não só “ «o palco principiou a narrar», [como] afirmou Brecht,(...) [como também] passou a mostrar o acto de narrar”(BRILHANTE, s/p). Ainda segundo Maria João Brilhante, o que parece “permanecer incólume a toda a transformação vivida pela escrita de teatro e pelo teatro nestes últimos cinquenta anos é o papel central do acto de contar e as implicações do discurso narrativo na configuração do texto de teatro” (*ibidem*, s/p).

É neste sentido que podemos reconhecer como moderna a tendência do reencontro com o corpo enunciador do *performer* e com a sua capacidade de transformar, na cena, textos, narrativos ou não, que reclamam e reforçam a dimensão performativa do acto de fala, recuperando, de certo modo, a figura do actor-rapsodo. Deste modo, “no teatro, a dimensão performativa da narrativa manifesta-se não apenas na força ilocutória do discurso proferido, mas igualmente através da exposição do próprio acto de narrar.” (*ibidem*, s/p). Desenha-se, assim, uma nova formulação “para uma velha questão que a sociedade do espectáculo procurou esconder: no teatro a narrativa é acção, a sequência de acontecimentos inscrita no discurso passa pela voz e pelo corpo do actor, [e] é praticada como acção (narrada ou recriada) no presente.” (*ibidem*, s/p).

Importa, pois, considerar que a maior vantagem da narrativa, é ela não excluir o vigor e o potencial da representação dramática. Pelo contrário, abriga-a dentro de si, possibilitando inúmeras combinações entre narração e representação, sendo o limite, a imaginação do palco e da plateia. Através da narrativa o público torna-se, também ele, construtor de imagens do

espectáculo; e o espectáculo teatral, ao invés de um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo (ABREU, 2000, s/p).

1.1.2 - O NARRADOR (SEGUNDO WALTER BENJAMIN)

Walter Benjamin, no seu ensaio “O Narrador” (“Der Erzähler”, 1936), reflectindo sobre a obra do escritor russo Nikolai Lesskov, “aproveita para discutir o papel do contador de histórias e a natureza do acto de contar. Assim, lamentando o declínio do narrador / contador de histórias nas sociedades mecanizadas, Benjamin reclama para esta figura uma dimensão eminentemente política. Radicando o narrador / contador numa tradição popular e encarando-o como um crítico social de carácter subversivo, claramente comprometido com a comunidade, afirma: «A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber.» (COELHO, 2010, p. 146).

Não obstante o pessimismo inicial do ensaio - onde afirma que o narrador já não tem, actualmente, uma intervenção viva e eficaz, que “está um pouco distante de nós e distanciar-se-á cada vez mais” (BENJAMIN, 1992, p. 27) -, o autor alerta para a relação do narrador com a própria vida e a memória da sociedade. O narrador é próximo do artesão porquanto a narrativa é também uma forma artesanal de comunicação, e, porque incutida da própria vida do narrador, carrega as marcas da sua própria vivência “tal como um vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que a modelou” (*ibidem*, p. 37).

Assim, o narrador é, tal como um mestre ou um sábio, “a forma na qual o justo se encontra a si próprio” (*ibidem*, p. 57), porquanto recorre à própria vida que inclui não só a sua experiência como também a alheia, numa associação de grande intimidade com o que aprendeu na tradição. Deste modo, a experiência de vida do narrador é a matéria com que se constroem as histórias (*ibidem*, p. 40).

1.2 - TEATRO E NARRAÇÃO ORAL

1.2.1 – A ABORDAGEM DE MICHAEL WILSON

Michael Wilson, ao referir-se ao ensaio de Walter Benjamin, identifica o narrador (*storyteller*)² como um artesão - cuja função é oferecer, à comunidade onde se insere, narrativas significativas para a mudança. Assim, o narrador não é apenas um elo de ligação com o passado de determinada comunidade – com a sua História –, é também um meio de construção do futuro (WILSON, 2006, p. 56).

Benjamin (1992, p. 46) identificara uma importante característica da narração oral ao afirmar que “quem ouve uma história está na companhia do narrador”, o que leva Wilson a situar o acto de contar histórias no domínio da *live performance*. Deste modo, identifico a narração oral como uma das mais antigas formas de arte de natureza performativa cuja origem não se pode distanciar do espectáculo teatral, porquanto os códigos cinésico (que regula os movimentos corporais), proxémico (responsável pela estruturação significativa do espaço humano) e para-linguístico (que regula, por exemplo, a entoação, a qualidade da voz, a ênfase) (REIS & LOPES, 2007, p. 83), surgem em ambas as formas, aproximando-as no seu estatuto semiótico, não obstante as diferenças em relação à sua abordagem do código linguístico.

Tal como acontece no espectáculo teatral, a interacção entre os códigos acima enunciados, resulta num tipo de comunicação que pressupõe a co-presença das instâncias emissora e receptora sob a forma da tríade actor/*performer*-texto-espectador. Ou seja, o que Benjamin identifica como *jetzzeit*, e que Wilson (2006, p. 56) traduz como “the presence of the now”, é o lugar único de comunhão entre aquele que faz, ou enuncia, e aquele que ouve, vê, presencia. É deste modo que espectáculo teatral e narração oral se tocam na sua especificidade. Pedro Barbosa (1990, pp. 124-129), na tentativa de definição da especificidade do fenómeno teatral, situa o teatro na esfera da

² Para os propósitos da presente reflexão, opta-se pela tradução dos termos narração oral e narrador por *storytelling* e *storyteller*, respectivamente, segundo a terminologia de Wilson. Do mesmo modo, fazemos coincidir o termo narrador com contador de histórias, como sugere Rui Pina Coelho (COELHO R. P., 2010).

“vivência”, porquanto pressupõe a inclusão física e mental do espectador no mundo ficcional do teatro.

Benjamin (1992, p. 36), ao referir-se ao acto de contar histórias, pressupõe que “quanto mais o ouvinte se esquece de si próprio, tanto mais se grava nele aquilo que ouve”. De certo modo, o mesmo parece afirmar Pedro Barbosa (1990, pp. 124-129) ao elevar o discurso cénico a uma forma de percepção mental e corporal que ultrapassa o nível da simples “vidência” (como acontece no cinema), para ascender à intensidade perceptiva da “vivência”. Esta faculdade é possível observar no teatro (mais convencional) através do “contracto invisível” que se estabelece entre actor e espectador, onde este acredita ser “verdade” aquilo que reconhece como acto de representação do real.

Na narração oral, o ouvinte é transportado para um mundo imaginário, ao ponto de se poder esquecer de si próprio pelo poder evocativo do contador de histórias - como pressupõe a afirmação de Walter Benjamin (1992, p. 36). Se no espectáculo teatral as imagens conhecem uma concretização cénica (pelo recurso à representação, encenação, desenho de luz, cenografia, entre outros) que se desencadeiam no palco, à frente do espectador, na narração oral, as imagens concretizam-se exclusivamente na mente do espectador / ouvinte, por único intermédio do contador de histórias. Em ambos os fenómenos o espectador é transportado para um mundo imaginário essencialmente por intermédio do *performer*, sabendo que a grande diferença reside na forma como o fazem e respectivos recursos que convocam.

A questão inicial que Wilson (2006, p. 58) coloca, ao confrontar teatro com narração oral (*storytelling*)³, é acerca da natureza performativa do contador de histórias. O que surge como aparência de resposta a esta primeira questão será um mal-entendido no que concerne, não à narração oral (*storytelling*), mas sim, à noção do acto de representação (*acting*): até que ponto a narração oral comporta a representação, e até que ponto o teatro pode ser considerado como uma forma de *storytelling*, sabendo que contador de histórias e actor partilham recursos e técnicas - em parte, comuns -, para o

³ Consciente de que o estudo da relação entre teatro e narração oral, exigiria, a (re)escrita do que se entende por teatro, Michael Wilson circunscreve a sua análise à relação entre as noções de *storytelling* e *acting*, que traduzimos por narração oral e representação, respectivamente.

desempenho do seu ofício? Assim, “at the very center of the relationship between acting and storytelling is the presentation of character and the management of identities (...). Like storytelling, not all theatre observes the sanctity of the “fourth wall” and neither is all acting character-based.”⁴(*ibidem*, p. 58).

Dois aspectos interessam especificar ao procurar pontos de contacto entre o teatro (na sua expressão mais convencional) e o acto de contar histórias: ambas as formas partilham uma natureza performativa, ou seja, concretizam-se ao “vivo” - no “aqui e no agora” - perante o olhar do espectador; e o recurso que actor e contador de histórias fazem da personagem⁵. Ao contrário do actor, regra geral, o contador de histórias não interpreta personagens; não representa papéis – quando muito, recorre a uma figura construída, uma *persona* que é ele próprio, trajando um figurino específico, com uma voz e gestualidade construídas. O contador de histórias pode enunciar ou até mesmo representar personagens, mas, em rigor, ele não desempenha um papel tal como o entendemos no processo teatral.

Não obstante, consideramos ambos - actor e contador de histórias - *performers*⁶, no sentido de “pôr em forma” e de executar uma acção. No domínio da *performance*, e na contemporaneidade, actor e contador de histórias encontram-se no momento em que partilham de estruturas performativas que envolvem (para além da voz falada e/ou cantada, e do movimento) o texto, acções passíveis de serem repetidas, e até mesmo organizações espaciais.

Considerando que o narrador a que Benjamin se refere é identificado por Wilson como o contador de histórias “tradicional” - inserido numa comunidade, e cujo ofício não é a narração oral por profissão, mas sim por vocação -, outro tipo de narrador urge enunciar: o contador de histórias profissional - habituado a contar para públicos específicos em teatros, locais de

⁴ Por motivos de fidelidade com os textos consultados, opta-se, ao longo do presente relatório, pela citação na língua original.

⁵ Não ausente de problematização, o conceito de Personagem, observa, neste trabalho, o estudo de Anne Ubersfeld na obra *Para Ler O Teatro*, mais especificamente naquilo que neste relatório se identifica como “personagem-indivíduo” e que Ubersfeld considera como “hipóstase da Pessoa”. (UBERSFELD, 2005, p. 81).

⁶ Segundo Patrice Pavis, “o contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra a sua ou uma outra história, dirigindo-se directamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens mas voltando sempre ao seu relato.(...) Ele é um *performer*.” (PAVIS, 1999, p. 69).

espectáculos, festivais de narração oral e outros eventos semelhantes -, e que é identificado por Wilson (2006, p. 59) como “platform storyteller”. Uma vez descomprometido com a forma e a função ancestral associada à narração oral (observada pelo “narrador tradicional”), o “platform storyteller”, tal como o actor/performer, cria um acontecimento performativo não ocasional, propositadamente construído, e de significação (também) estética.

Ao contrário do conceito mais convencional de teatro, “storytelling is based upon reported action. (...) The events are clearly ones that have already happened and what we are witnessing is a reporting of those events through a filter: the storyteller. Even when the storyteller enacts parts of the action, the audience is always aware that they are seeing a demonstration of the events, rather than a pretence that here are the events as they are actually happening.” (ibidem, p. 54).

Michael Wilson (ibidem, p. 46), numa tentativa arriscada de sistematização das diferenças entre o trabalho do actor e do contador de histórias, propõe o seguinte quadro:

QUADRO N.º 1 - THE FALSE ACTING / THE STORYTELLING MODEL (WILSON, 2006)

The False Acting / The Storytelling Model	
Acting	Storytelling
Group / ensemble Project	Individual endeavor
Fourth wall	Direct contact with audience
Elaborate set/ costume/ props	Minimal set / costume / props
Fixed, learned text	Fluid, improvised text
Character-based	Self-based

A narração oral (*storytelling*) resiste, segundo o autor (ibidem, p. 9), a definições absolutas, no entanto, é possível sistematizar algumas das suas características fundamentais:

- Tem profundas raízes na tradição oral.
- É uma arte performativa.
- É essencialmente centrado em volta de um performer a solo.
- Desenvolve-se a partir de um repertório de contos ou histórias.
- É ‘pobre’ em meios técnicos, dispensando luz, cenário, figurino e adereços.
- Prescinde da figura do encenador ou director.
- O centro da dinâmica performativa é, na maior parte das vezes, a oralidade.

São estas características que surgem como elementos fundadores da conceptualização do projecto apresentado. A escrita para cena proposta no monólogo *O Menino da Burra*, observa, na sua génese, uma preocupação formal com os principais factores que testemunham a zona de fronteira entre o teatro e a narração oral.

CAPÍTULO 2 – HISTÓRIAS DE VIDA E AUTO-ETNOGRAFIA

2.1 - GROTOWSKI E A “ORIGEM”

“As one says in a french expression, ‘tu es le fils de quelqu’un’. You are not a vagabond, you come from somewhere, from some country, from some place, from some landscape. There were real people around you, near or far. It is you two hundred, three hundred, four hundred, or one thousand years ago, but it is you.(...) You are from some time, from some place. It’s not a matter of playing the role of somebody who you are not. So in all this work one goes more toward the beginning, more ‘to stand in the beginning.’ And when you have the non-dilettantism, then it’s the question of you – a man – that opens up.” (GROTOWSKI, 2001, pp. 304-305)

Ao convocar Jerzy Grotowski, procuro estabelecer um ponto de contacto com o narrador benjaminiano enquanto “algo” tão antigo que torna obsoleto qualquer categorização de género e /ou estética. Tal como Grotowski procura

no actor/ *performer* “an ancient corporality to which we are bound by a strong ancestral relation” (SCHECHNER & WOLFORD, 2001, p. 377), Walter Benjamin (1992, p. 44) sugere a narração na sua dimensão ancestral e artesanal onde a “reminiscência está na origem da cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração”. Trata-se de firmar um desejo de origem intimamente ligado a estruturas vivas presentes na tradição, bem como do seu potencial de constante referência, releitura e tratamento na contemporaneidade, capaz de transformação e construção de futuro.

Da mesma forma que Benjamin lamenta o declínio do narrador / contador de histórias nas sociedades mecanizadas, Grotowski propõe: “when machines dominate, look instead for the living.” (GROTOWSKI, 2001, p. 295). Deste modo, proponho olhar para o narrador / contador de histórias como fonte de saber que retoma uma forma tão antiga de estrutura performativa que identifico como próximo das raízes do espetáculo / fenómeno teatral.

À expressão apropriada por Grotowski “Tu es le fils de quelqu’un” (*ibidem*, p. 304) faço corresponder a forma e função do narrador benjaminiano cuja “experiencia que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber.” (BENJAMIN, 1992, p. 28); fonte esta que, de geração em geração, é responsável pela perpetuação de histórias e contos (e, como tal, saber/es) que constituem parte integrante da cultura e sociedade.

Movido por uma nostalgia do passado, especificamente por uma forma de “teatro primitivo” a que faço corresponder a narração oral que, através do contacto directo com o espectador, emerge como adequado para um processo de “religação” da sociedade com as suas raízes, proponho um exercício de escrita de alguém que está artisticamente comprometido com as suas origens e consciente que é “filho de alguém que é filho de alguém”. Assim, tendo como referência formal o narrador benjaminiano e a solicitação da origem identificada em Grotowski, faço corresponder a premissa conceptual presente no ensaio “Tu es le fils de quelqu’un” à abordagem auto-etnográfica a que me proponho, porquanto a minha história de vida está intrinsecamente relacionada com a história de vida dos meus progenitores e, conseqüentemente, numa lógica *ad eternum*, pressupõe-se uma relação que remonta à origem dos meus antepassados. A preocupação artística implanta-se, deste modo, na preocupação humana de tentativa de compreensão do Homem.

2.2 – HISTÓRIAS DE VIDA

A obra pioneira a utilizar o método das histórias de vida foi a dos sociólogos W.I.Thomas (1863-1947) e F. Znaniecki (1882-1959), no trabalho intitulado *The Polish Peasant in Europe and América* (1918-1920), cujo tema central era o processo de organização e reorganização de um grupo de polacos ao se integrarem na cultura americana. Tal estudo compreendeu um intenso trabalho de campo, através da recolha de relatos biográficos, bem como a análise de documentos, cartas, entre outros. Os autores procuraram com tais estratégias a compreensão e a interpretação do grupo de emigrantes originários da Polónia a partir da sua significação subjetiva que os mesmos denotavam às suas acções ao procurarem a integração na nova sociedade. (SILVA, BARROS, NOGUEIRA, & BARROS, 2007, p. 29).

É comumente aceite que o objetivo do método da história de vida é ter acesso a uma realidade que ultrapassa o narrador. Isto é, por meio da história de vida contada de forma específica, que é própria do sujeito, tenta-se compreender o universo do qual ele faz parte. Tal permite uma compreensão do mundo subjectivo em relação permanente com os factos sociais a que o sujeito se reporta. Ao apropriar-se do social, o indivíduo inscreve nele a sua “marca” e faz na sua subjetividade uma re-tradução desse mesmo social, reinventando-o. O processo por ele experimentado exprime o “psicossocial” onde está inserido no processo de construção da sua própria identidade e de reconstrução social. Concomitantemente, a experiência de relatar a sua história de vida, oferece àquele que a conta uma oportunidade de (re) experimentá-la, re-significando a sua vida. (*ibidem*, p. 30).

Dada a subjectividade do sujeito que relata, a história de vida não pode ter apenas um sentido, mas sim vários; o relato não corresponde necessariamente ao real. O que importa é o sentido que o sujeito dá a esse real para que o momento de análise posterior dê conta do indivíduo como social. O relato colhido é uma “produção de si” que o sujeito elabora e não uma “apresentação de si”. Ao contar sua vida, o sujeito fala do seu contexto, e das suas próprias experiências, intimamente ligadas à conjuntura social onde se encontra inserido. Ao trabalhar o “vivido subjetivo dos sujeitos”, através do

método das histórias de vida, é possível o acesso à cultura, ao meio social, aos valores do indivíduo no seu contexto.

Porque se trata da sua própria vida, e na medida em que a posse de uma história acerca de si próprio é um elemento central de sustentação do Eu, a história de vida não se refere unicamente a um conjunto de factos e à relação entre eles, mas inclui o investimento emocional do narrador. Neste sentido, uma história de vida não constitui um relato objectivo e exaustivo dos eventos ocorridos na vida do narrador, nem exterior a eles. Ela não é nunca um relato desinteressado, pelo contrário, é um relato dotado de uma afectividade particular justamente porque é através dele que o sujeito se reconta e se reafirma como entidade distinta das demais. (BRANDÃO, 2007, pp. 83-106).

Oscar Lewis (1914-1970), na sua obra *Os Filhos de Sánchez* (1979), fornece ao leitor uma perspectiva profunda sobre a vida de uma família pobre da Cidade do México, recorrendo ao que entende ser “uma nova técnica pela qual cada um dos membros da família conta a história da sua própria vida por palavras suas” (LEWIS, 1979, p. 13), pelo que, “este método dá-nos uma visão cumulativa, multifacetada, panorâmica de cada indivíduo, da família como um todo, e de muitos aspectos da classe baixa mexicana.” (*ibidem*, p.13).

Na obra citada, Lewis, ao aceitar a afirmação de Henry James “de que a vida é toda ela inclusão e confusão e a arte toda ela discriminação e selecção” (*ibidem*, p. 22), conclui que as histórias de vida por si recolhidas “contêm simultaneamente arte e vida” (*ibidem*, p. 22), porquanto a expressão oral dos entrevistados é de tal maneira notável que, segundo o autor, atinge por vezes uma dimensão poética (*ibidem*, p. 14).

Facilmente olhamos para os testemunhos da família de Jesús Sanches, como “verdadeiros” monólogos, ao transpormos as narrativas recolhidas por Lewis para o domínio do teatro, mais especificamente se as quiséssemos considerar como material cénico para a criação de um espectáculo, onde várias vozes de um mesmo agregado familiar discorrem sobre as suas experiências de vida, revelando mundos de violência e morte, sofrimento e privação, de infidelidade e lares desfeitos, de delinquência e corrupção, brutalidade, e crueldade (*ibidem*, p. 14); motivos caros à arte, no geral, e às artes performativas contemporâneas, no particular.

Posteriormente à obra de Lewis, muitas outras se publicaram, na senda da metodologia das histórias de vida, revelando uma problemática característica do antropólogo em trabalho de campo que está na origem do termo auto-etnografia, e que se concretiza na especificidade dos materiais recolhidos, consoante o nível de integração, por meios de socialização, do antropólogo na comunidade que investiga. Se com *Os Filhos de Sánchez*, concluímos que as histórias de vida têm profundo interesse etnográfico, independentemente do grau de comprometimento, familiaridade e confiança de Oscar Lewis com a família de Jesús Sánchez, sabemos que os relatos que o antropólogo apresenta não são de cariz autobiográfico, ou seja, não reportam ao sujeito-investigador, também ele objecto de investigação; elemento chave para a definição de auto-etnografia.

2.3 – AUTO-ETNOGRAFIA: APROPRIAÇÃO EMPÍRICA DO TERMO

Segundo Deborah E. Reed-Danahay, auto-etnografia “is defined as a form of self narrative that places the self within a social context.” (REED-DANAHAY, 1997, p. 9).

A auto-etnografia distingue-se da biografia e da autobiografia, no sentido em que, nestas, o sujeito pode divorciar a sua trajectória de vida de qualquer constrição social em que a mesma tem lugar (*ibidem*, p. 9). Deste modo, nas narrativas de cariz auto-etnográfico, observamos um olhar na primeira pessoa, diluído no contexto que observa, integrando as dimensões objectiva e subjectiva características do Eu enquanto investigador e indivíduo, porquanto estas são igualmente elementos contributivos para a investigação.

Não obstante, no discurso artístico, “o sujeito não se opõe ao mundo descrito, antes adere a ele numa relação de simbiose: não é pois um conhecimento objectivo, nem tampouco apenas subjectivo, mas um conhecimento onde os dois aspectos se fundem numa atitude de profunda empatia” (BARBOSA, 1995, p. 177).

Na metodologia das histórias de vida, o (que se pode considerar por) “texto” é ouvido em entrevistas, e gravado pelo antropólogo ou etnógrafo, e é por este organizado e transcrito segundo os critérios e objectivos científicos a que o mesmo subjuga a sua investigação. Na narrativa auto-etnográfica, o “texto” é escrito pelo próprio antropólogo ou etnógrafo, na primeira pessoa, tendo em conta a sua experiência, diluída no contexto que observa e analisa com vista a resultados científicos específicos. Em ambas as formas de discurso, a ficção está ausente, visto o objectivo da investigação antropológica e etnográfica visar o máximo rigor científico, independente do carácter potencialmente poético das recolhas efectuadas pelos investigadores.

Por sua vez, a arte busca a construção da imagem de um mundo possível, que Pedro Barbosa denomina “imaginário” (no sentido de “universo fictício” ou “realidade fictícia”), e no qual mantém conexões variáveis com o mundo real, contudo, interessando-se mais pela pluralidade desses “mundos possíveis” do que a unicidade do mundo supostamente real (*ibidem*, p. 37).

No presente projecto *O Menino da Burra* procurou-se compreender o potencial das histórias de vida para a escrita cénica, recorrendo - tal como a própria metodologia reclama -, ao método da entrevista. Contudo, dado o nível de proximidade entre mim e o sujeito entrevistado - o meu pai -, o processo de investigação e escrita conheceu uma dimensão pessoal onde toda a informação foi “filtrada” por mim próprio e traduzida na hipótese que sustem todo o texto: quais as implicações do stress pós-traumático de um ex-combatente na guerra colonial portuguesa na sua relação com o filho, e como este procura resgatar a memória traumática do seu progenitor com vista ao devido apaziguamento.

Uma vez encontrada a premissa que norteia todo o projecto na sua dimensão temática, ficou claro que iria escrever na primeira pessoa, tendo em conta a minha experiência enquanto sujeito observador e observado. Contudo, e porque não estava contemplado no projecto o recurso à auto-referencialidade - nem ao conteúdo biográfico no seu rigor -, apelou-se à ficção para sublinhar a dimensão universal e metonímica que o texto criado procura sugerir.

CAPÍTULO 3 – AUTORES-NARRADORES ITALIANOS (DOIS EXEMPLOS)

Ascanio Celestini (Roma, 1972) e Davide Enia (Palermo, 1974), - autores-narradores, muitas vezes considerados apenas contadores de histórias⁷ -, surgem como exemplos de como a narração (oral) pode influir na criação do espectáculo teatral, mais especificamente, na escrita do texto cénico. Os textos *Fabbrica* (2001) de Ascanio Celestini, e *Maggio'43* (2004) de Davide Enia, foram fortes referências para a minha presente reflexão e prática da escrita, especificamente no que o trabalho destes autores comporta de investigação antropológica / etnográfica (no caso de Celestini) e no registo de memória biográfica (no caso de Enia).

3.1 - ASCANIO CELESTINI

O trabalho de Ascani Celestini reporta-se à narrativa oral, às suas técnicas e tradições: “Com o tempo percebi que aquilo que mais me interessava era simplesmente seguir a história de uma pessoa que por profissão não conta histórias, não trabalha com o movimento, com a voz ou com o gesto, mas faz outra coisa: esta pessoa num certo ponto chega para elaborar uma história. No fim obtém-se um texto que pode ser escrito palavra a palavra.” (CELESTINI, 2004, p. 90).

No dizer de Andrea Porcheddu, “no centro do narrar de Ascanio Celestini estão as pessoas, a gente comum. Cada um com a sua história. Um mundo mínimo e quotidiano, de aldeia. A aldeia que é a província da qual cada um de nós provém.” (PORCHEDDU, 2005, p. 42).

A reputação de Ascanio Celestini deve-se aos monólogos que tem escrito e apresentado um pouco por toda a Europa, desde os finais dos anos

⁷ O que distingue os contadores de histórias contemporâneos dos autores-narradores é o recurso que os primeiros fazem de um repertório de contos, ao contrário dos segundos que escrevem as próprias histórias que narram.

90; espectáculos que combinam técnicas narrativas com investigação antropológica. Os seus textos partem de centenas de entrevistas realizadas com testemunhos, sobreviventes dos factos narrados, que Celestini opta por tratar. Porém, segundo o autor, na base do seu trabalho estão as imagens: “as palavras nascem de uma imagem.” (CELESTINI, 2004, p. 91). Inicialmente, não é um trabalho sobre a palavra, mas sobre a imagem; posteriormente é que o autor organiza as palavras segundo o seu próprio vocabulário, e segundo uma dramaturgia que é, também ela, constituída essencialmente por imagens.

“Imagino a história como uma série de imagens. (...) A palavra é um instrumento, na narração é como uma lima, um prego, um martelo, serve para construir outra coisa: a imagem. (...) Se o espectador não vir o que lhe estás a dizer isso não lhe serve para nada.” (*ibidem*, p. 91). É, portanto, um trabalho evocativo, porquanto ninguém pode transmitir experiência, a não ser que alguém a aproxime a qualquer coisa que já viu. Por isso, muitas vezes, Celestini, insistindo na imagem - que considera aquilo que é imaginado pelas pessoas -, reitera uma frase, ou determinadas palavras, como acontece na tradição oral. Na repetição, na aniquilação do sentido original da palavra proferida pelo indivíduo no seu quotidiano, Celestini (*ibidem*, p. 91) encontra algo muito próximo da identidade da pessoa, e para este autor “a identidade e a imagem andam juntas.”

O trabalho de Ascanio Celestini é essencialmente um trabalho sobre a oralidade e no que esta contém de potencial evocativo e imagético. O que interessa particularmente a este autor é sobretudo a memória social vista através de biografias individuais; é um trabalho ligado às histórias de vida, como o próprio afirma. Contudo, Celestini reconstrói as biografias orais das pessoas com quem entra em contacto. O verdadeiro trabalho teatral é pois, um trabalho de pesquisa -resultante de um método de recolha etno-antropológico-, que num certo ponto se torna, através do património pessoal do autor, numa história sobre essa memória. “A memória é o evento em volta da qual agem a curiosidade e a escuta de Ascanio Celestini. Memória colectiva que tudo funde. Memória que é expressão da autobiografia não escrita de uma nação.” (PORCHEDDU, 2005, p. 44).

Segundo Sandro Portelli, citado por Andrea Porcheddu (*ibidem*, p.46), o etno-antropólogo “reconstrói os eventos históricos e as memórias dos eventos

históricos a partir da narração oral, recolhida ‘dialogicamente’ e depois confrontada com outras fontes: a investigação centra-se na relação entre eventos e memória.” Considerando que os tons da narração mudam o sentido das palavras, que um gesto pode desmentir ou confirmar uma expressão, uma pausa pode sublinhar um sentido, assim como um suspiro o pode negar, o encontro entre o entrevistado e o entrevistador subentende uma prática dialéctica complexa. É pois, necessário saber observar, perceber, ler e ouvir aquilo que as palavras não dizem.

Celestini parece ser exímio na arte de ouvir: “Ascanio ouve aquilo que ninguém já ouve. (...) Conta como todos ouviram contar” (*ibidem*, p.44). É testemunha da vida dos outros, das histórias e das palavras dos outros; guarda-as, organiza-as, transforma-as, para depois oferece-las a outros. Ascanio é testemunha das testemunhas que viram e viveram a história, e num salto mortal para a arte reconstrói a memória de acontecimentos históricos.

Tal como no conto popular de tradição oral, há sempre, ou muitas vezes, nos textos de Celestini, um aspecto fantástico; uma parte onde o homem se encontra com os mortos; um lugar de união entre o metafísico e a história do indivíduo; uma afinidade particular essencialmente ligada à relação entre vivos e mortos - pois a relação com a morte está presente na vida e vontade do homem -; a tentativa contínua do indivíduo para não perder o contacto com o passado, com aquilo que as instituições - mediadoras da relação entre a vida e a morte - dizem que acabou, que desapareceu.

Em analogia ao contador de histórias, Ascanio Celestini apresenta-se em palco sozinho (quando não acompanhado por músicos) e não ‘encarna’ personagens; a sua perspectiva não é da mimese, mas a da evocação. Segundo o autor (2004, p. 98), “não nos podemos representar através da representação”, no entanto, Celestini, através da evocação narra segundo uma perspectiva particular; existe a criação de uma “voz”, de um ponto de vista concreto – que não passa pela “personagem-indivíduo”⁸ –, mas que tem características específicas (sobretudo através dos recursos da oralidade), susceptíveis de, no limite as considerarmos como personagens que narram determinado acontecimento.

⁸ Tal como é entendida por Anne Ubersfeld, e que pressupõe uma abordagem *stanislavskiana*.

Por exemplo, em *Fabbrica*, Celestini conta a história de um operário admitido por engano; um operário que durante 50 anos escreveu todos os dias uma carta à mãe. Excepto a 17 de Março de 1949, no dia a seguir a ter entrado na fábrica pela primeira vez. Esta carta nunca escrita é pretexto para voltar atrás no tempo e percorrer as três épocas da instituição-mundo da fábrica e os seus protagonistas.

Sem recorrer à representação, considerando o actor que se encontra no palco – dirigindo-se ao espectador, embora não interagindo com este como se observa com o contador de histórias -, Celestini, ao falar na primeira pessoa, é sempre “alguém” que conta uma história.

O trabalho de reelaboração realizado por Celestini fê-lo criar uma nova “linguagem teatral” na fronteira entre o teatro e a narração oral, dado a perspectiva que adopta da “voz-narradora” e algumas das características próprias da narrativa popular, como são exemplo a circularidade e a repetição que lhe permite narrar ao mesmo tempo acontecimentos passados e presentes.

Concomitantemente é o próprio estilo performativo de Celestini, contrapondo um tom monocórdico a um ritmo intenso, sem pausas, que confere ao espectáculo o dramatismo necessário e que arrasta o espectador até ao microcosmo do universo que relata.

3.2 - DAVIDE ENIA

Ao referir-se ao trabalho de Ascanio Celestini, Davide Enia (ENIA, «O Sabor Na Boca», 2005, p.116) assinala os seus processos processo opostos: “Os nossos processos, o de Ascanio e o meu, estão de certo modo nos antípodas. (...) O Ascanio Celestini é analógico, eu serei simbólico. O Ascanio fala da guerra, e depois leva-a até aos mais pequenos elementos. Eu parto dos pequenos elementos. Se depois esses elementos se transformam na guerra de todos, serão uma metáfora, um símbolo. Mas eu falo do ínfimo, do mais pequeno. (...) Se aquilo passa a simbolizar, a ser uma metáfora do que acontece em todas as famílias, ainda bem. (...) A analogia parte do universal

até ao particular – é o que faz Celestini. Eu fico-me pelo particular, que talvez pode vir a pertencer a todos” (*ibidem*, p.116).

Apesar de nos antípodas dos seus processos, estes dois autores narradores encontram-se na especificidade daquilo que pode ser identificado como “Teatro de Narração” italiano, porquanto partilham, em termos formais, mecanismos narrativos semelhantes.

Sozinhos em cena (ou acompanhados por músicos) Celestini e Enia narram histórias que solicitam a recuperação e redescoberta da memória e das raízes da sociedade, ou seja, o conjunto de valores, mitos e rituais que determinam a sociedade humana e civil. “Se agora, por exemplo, o Ascanio e eu nos referimos à Segunda Guerra Mundial é porque estamos a mudar o que nos contavam os nossos avós” (*ibidem*, p.117). No entanto, do ponto de vista dramático, se o trabalho de Davide Enia parte de determinada experiência biográfica – embora sem recurso à auto-referencialidade –, do detalhe do quotidiano familiar, o trabalho de Celestini sugere maior compromisso com o conto de tradição popular - e no que este contém de fantástico ou de “realismo mágico” -, associado às biografias orais que reconstrói.

De certo modo análogo à metodologia de recolha etno-antropológica adoptada por Celestini – embora distante no seu processo e finalidade –, Davide Enia, para a composição de *Maggio'43*, recolheu vários testemunhos de pessoas que sobreviveram aos bombardeamentos de Palermo em 1943 pelos americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Contudo - e ao contrário de Celestini -, a sua perspectiva assume características pessoais porquanto o seu trabalho parte da minúscula e detalhada dimensão da memória da sua vivência familiar: “Em Palermo, ainda vivo com as ruínas desse bombardeamento e o meu imaginário simbólico fez-se no meio desses espaços ainda bombardeados” (*ibidem*, p.117).

“Comecei a entrevistar pessoas que sofreram esses dias de Maio de 43, e a esgravatar na minha memória para recuperar as histórias que tinha ouvido há vinte e tal anos. (...) A história de *Maio de 43* é justamente a da minha família. (...) E são também da minha família os nomes dos protagonistas da história: o tio César (que era meu avô), o Umbertino (que é meu tio e tem hoje oitenta anos), a tia Enza (minha avó), Providência (a outra avó) e por aí fora. Existiram todos, na minha vida e naquele período. Ouvei o que eles contavam

quando era pequeno” (ENIA, «Como Começou O Trabalho De Maio De 43», 2005, p. 124).

Grande parte dos indivíduos que Enia contactou tinham naquele período uma idade compreendida entre os oito e catorze anos, e nas suas narrativas surgia constantemente a expressão de quem, na infância, não compreende a realidade na sua totalidade mas consegue intuí-la: “Mas eu cá da guerra não percebia nada...Portanto não a achava assim tão má... Até me divertia...” (*ibidem*, p. 123). As recordações, nítidas, precisas, e as memórias transbordantes de pormenores, reconstruídas de forma meticulosa, perante a ausência de um discurso complacente, retórico ou sofredor dos entrevistados, encontraram através do filtro da ironia e do humor, a “arma adequada” para contar a história, evitando a ferida provocada pela implacabilidade da memória: “Aos 8, 10, 12 anos a gente consegue ainda deslumbrar-se com aquilo que acontece diante dos nossos olhos, o peso da história não é percebido, a inconsciência é alimentada pela inocência, caramba como pode ser magnífico ver bombardear a nossa cidade ao longe...” (*ibidem*, p.123).

Assim, quando começou a compor a dramaturgia de *Maggio'43*, Enia (*ibidem*, p. 123) definiu três elementos:

- “a) ia contar na primeira pessoa a odisseia de um núcleo familiar;
- b) ia concluir a narrativa depois do bombardeamento de 9 de Maio de 1943;
- c) ia ter 12 anos.”

Neste texto, o autor conta a epopeia do seu núcleo familiar que sobreviveu aos bombardeamentos de Maio de 1943, em Palermo, através do olhar de Joaquim, um rapaz de 12 anos, que testemunha os acontecimentos, memoriza-os e depois vai conta-los junto à campa do irmão. A miséria física e existencial associada aos acontecimentos adquirem, assim, através do olhar do menino, um fascínio pernicioso: a destruição da cidade de Palermo torna-se um espectáculo admirável aos olhos de uma criança de 12 anos para quem a ida ao mercado negro simetriza um probatório de entrada no mundo dos adultos. O drama de *Maggio'43* é, então, o testemunho da perda da inocência de Joaquim; a imposição da idade adulta, repentina, num contexto violento, cínico e impostor.

CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

Nos três capítulos que compreendem a primeira parte do presente relatório foram apresentados alguns temas que não encontram definições e delimitações pacíficas em toda a sua dimensão teórica. Não é objectivo deste trabalho a sua problematização ou teorização, antes se pretende dar a entender a paisagem referencial que contribuiu para a conceptualização da forma em que a escrita cénica que proponho assenta. Acredito que os assuntos abordados mereciam maior fôlego de investigação, sobretudo em sede de dissertação. Não obstante, foi necessária a sua abordagem (ainda que superficial ou de certo risco generalista), de forma a dar conta dos principais elementos que contribuíram para o desencadear do processo de escrita que, a seguir, se apresenta.

SEGUNDA PARTE: O MENINO DA BURRA: UM TEXTO PARA CENA

CAPÍTULO 1 – PROCESSO DE ESCRITA

1.1 - DOIS MONÓLOGOS: UM DÍPTICO

Ao procurar fazer coincidir a figura do actor com a do contador de histórias e deste com a da personagem, tornando-se esta uma personagem-narradora, o monólogo surgiu como a forma incontornável de escrita. Sendo o monólogo “uma espécie de forma primeira do teatro (...) uma espécie de limite da escrita dramática” (RYNGAERT, 1998, p. 92), pareceu-me ser esta a forma adequada à transposição do discurso de um narrador / contador de histórias para o dispositivo ficcional a que o teatro alude. Na fronteira entre a realidade da cena particular do contador de histórias, (pre) ocupado com a enunciação de um conto, e do mecanismo resultante da ficção, através da personagem, interessou-me a criação de um texto para um actor cuja personagem oscilasse entre a narrativa íntima – a história de vida – e o contacto directo com o espectador – a forma da narrativa oral.

Segundo Ryngaert (*ibidem*, pp. 90-92), os monólogos podem ser entendidos “como relatos de vida, nos quais o sujeito falante se esforça para, ao vivo, analisar a sua existência, com frequência em período de crise, testemunhando assim sobre uma situação social ou individual particular. (...) Quando se trata de uma ficção, às vezes o monólogo trabalha sobre a memória de um personagem que se entrega a uma espécie de meditação interior, a um recenseamento minucioso de recordações, forçado, desta vez, por uma necessidade íntima da qual o público, por convenção, está excluído. Estabelece-se uma espécie de diálogo entre si mesmo e si mesmo; nele o regime correcto da fala é difícil de ser encontrado, entre o impudor da verdadeira solidão e as necessidades da teatralidade.”

Esta dificuldade de encontrar o “regime correcto da fala”, e as “necessidades da teatralidade”, constituíram verdadeiros desafios para o presente projecto que, na organização que proponho como meio, método e resultado final, encontra no monólogo - especificamente na quebra da convenção em que este exclui o público -, o motor para o encontro entre o teatro e a narração oral, tornando-se, assim, condição *sine qua non* para a escrita do texto para cena.

Da mesma forma - e adoptando um método semelhante às histórias de vida -, a minha pesquisa inicial para a escrita incidu sobre o discurso de indivíduos por mim entrevistados. Ficaram assim determinados os pressupostos que contribuiriam para a escrita do texto: um monólogo resultante das várias entrevistas por mim realizadas a sujeitos específicos cujo relato propus ficcionar.

No primeiro ano do presente curso de Mestrado, no SEMINÁRIO DE ESCRITAS DE CENA, escrevi a peça *Nossa Senhora da Açoteia* como exercício de considerável folego dramaturgico na tentativa de exercitar as minhas preocupações correspondentes à procura de uma forma que explorasse os limites entre o fenómeno teatral e a narração oral. *Nossa Senhora da Açoteia* resultou num texto que não esgotou as minhas preocupações e motivações em apurar uma forma que traduzisse as diferentes formas de contágio entre fenómeno teatral e narração oral. Pelo que de *Nossa Senhora da Açoteia* nasce *O Menino da Burra*, como se de um díptico se tratasse. Não só em termos de conquista de uma forma específica (ou de apuramento da mesma), como em termos temáticos, no sentido em que ambas as peças procuram dialogar entre si.

Nossa Senhora da Açoteia preocupa-se em tratar a violência e as consequências desta em pequena escala, no seio familiar, enquanto *O Menino da Burra* investiga as consequências da violência em grande escala, ou seja, em contexto de guerra, com repercussões no domínio familiar, propondo exactamente o oposto que *Nossa Senhora da Açoteia*.

Se *Nossa Senhora da Açoteia* colabora na investigação de um “universo feminino”, em que a violência surge como forma de escape a um tipo de afecto deturpado, *O Menino da Burra* investe na afectividade de um “universo masculino”, embora condicionada pelas consequências da violência em grande

escala, que, e ao contrário de *Nossa Senhora da Açoteia*, não contamina a qualidade do afecto, antes a sublinha.

De igual modo, interessou-me que ambas as peças tivessem desfecho semelhante, e que traduzissem tematicamente a necessidade de preservação da memória concretizada sob a forma de uma personagem que “preserva” o corpo de um familiar já falecido. O recurso à memória adquire, assim, uma relevância não só em termos formais e metodológicos, como em termos temáticos que percorre ambas as peças.

1.2 – *NOSSA SENHORA DA AÇOTEIA*

Nossa Senhora da Açoteia é um monólogo onde uma “mulher” conta a sua história e a das suas anteriores gerações – bisavó, avó e mãe -, especificamente nas suas relações com os homens com quem casaram, tendo como cenário social e geográfico uma fábrica de conservas de peixe no Algarve litoral. O texto incide sobre a memória: o meu exercício de memória sobre um Algarve vivido e depois imaginado (a minha avó trabalhou numa fábrica de conservas de peixe), e a acção do relato das memórias da personagem em monólogo.

Para a escrita do texto – e tendo o trabalho de Ascanio Celestini como maior referência –, realizei uma série de conversas / entrevistas (não-directivas) à minha tia mais velha – detentora de maior informação acerca da vivência na fábrica de conservas –, que foram registadas em suporte áudio. Estes relatos serviram de base para a maioria das situações ficcionadas na peça. No decurso do processo de entrevistas, foi ganhando forma uma premissa - e se de forma subtil a identificava no discurso da minha tia, foi apenas no processo de transposição para a escrita de cena que a identifiquei claramente - que serviu de base para ficcionar os relatos que havia testemunhado, a saber: o poder que os homens achavam que exerciam sobre as mulheres - e que, em todos os sentidos, era bem real -, mas que no fundo, eram as mulheres que sobre eles exerciam um poder ainda maior. Situação contextualizada no seio de uma família que viu, de geração em geração, um padrão de violência repetir-se até à personagem que relata os acontecimentos.

Nossa Senhora da Açoteia conquistou o prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António 2012, tendo sido publicada pela Chiado Editora em Fevereiro de 2013. Conquistou, também, o primeiro prémio do concurso de Textos Teatrais do Teatro Universitário do Porto (TUP), em 2012, tendo sido representada na Reitoria da Universidade do Porto de 13 a 22 de Dezembro de 2012, com a seguinte ficha técnica:

Texto: Luís Campião

Encenação: Nuno Matos

Interpretação: Gonçalo Gregório

Design Gráfico: Nuno Matos

Cenografia e Figurinos: TUP

Operação de Luz e Som: Nuno Matos

Produção: TUP

Ao procurar firmar o contador de histórias como personagem *Nossa Senhora da Açoteia* resultou num texto com um dispositivo excessivamente narrativo. De certo modo, o interesse da personagem está na história dita e não na dicção da história; ou seja, depende da narrativa e não do gesto dramático. Pode-se, inclusive, considerar grande parte do texto uma narração autobiográfica romanesca, e não um acontecimento “essencialmente” teatral.

Neste sentido, *O Menino da Burra* persegue uma tentativa de apuramento destes dois últimos aspectos: tornar a narrativa num acontecimento teatral, e investir de forma mais sistemática na metodologia das histórias de vida como base para a escrita.

Dado o grau de familiaridade com os entrevistados, ao estabelecer contacto com os seus relatos, observei que dificilmente distanciava a minha trajectória de vida dos acontecimentos que ouvia. A minha história de vida, através dos relatos dos meus familiares surgia diluída na interpretação que fazia dos mesmos a partir do meu próprio entendimento como sujeito investigador e investigado. Este aspecto do processo presente na criação de *Nossa Senhora da Açoteia* conduziu-me a uma reflexão acerca do meu próprio eu dissolvido e ficcionado nas histórias dos meus familiares e,

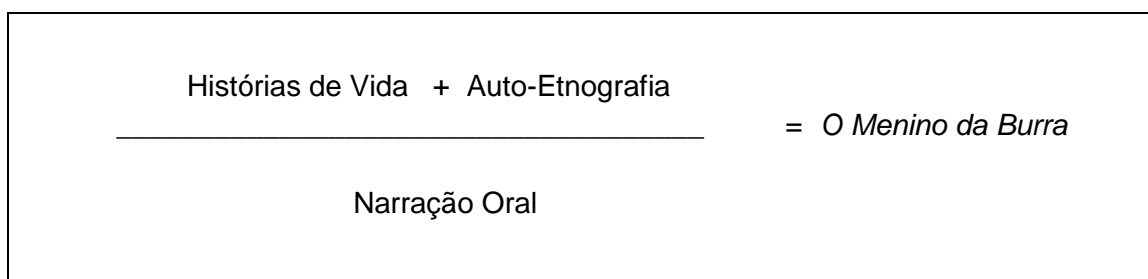
consequentemente, a uma apropriação empírica do termo auto-etnografia que tentei integrar de forma mais consistente no texto *O Menino da Burra*.

1.3 – O MENINO DA BURRA

1.3.1 – METODOLOGIA ADOPTADA

Tendo em conta que a metodologia das histórias de vida e a abordagem auto-etnográfica foram as minhas bases metodológicas, e a narração oral a minha referência formal, parti inicialmente da seguinte fórmula:

QUADRO N.º 2 - FÓRMULA INICIAL DA METODOLOGIA DO PROJECTO



A minha proposta de projecto incide, assim, sobre a escrita de uma peça de teatro, sob a forma de monólogo, a partir dos relatos de vida do meu próprio pai durante o período que passou em África na guerra colonial (Guiné, 1969-1971). Este relato foi filtrado pelo meu olhar vivencial e pelo meu olhar de dramaturgo, filho de um ex-combatente, tendo por base referencial a narração oral através da figura do contador de histórias. O título *O Menino da Burra* é retirado do conto popular com o mesmo nome, porquanto este serviu de indutor para a criação de elementos na fábula, do mesmo modo que procura sublinhar uma maior relação com o conto tradicional.

O processo teve início com uma série de conversas informais com o meu pai a propósito das suas memórias mais relevantes acerca do período em questão. Estas conversas foram, depois, continuadas em registos escritos pelo meu pai, que determinaram a sequência lógica e narrativa dos acontecimentos posteriormente ficcionados na peça.

Paralelamente, e uma vez referidos determinados acontecimentos de um período da nossa história, foi necessário uma breve investigação histórica e

social dos mesmos, a que o meu texto reporta. Contudo, mais importante que um entendimento exaustivo das razões políticas que conduziram e permaneceram durante todo o conflito colonial foi a leitura de obras de autores que se interessam pelo tema da identidade nacional e de como a memória da guerra (mais concretamente sob a forma de trauma e “luto não resolvido”, num plano de “ontologia da assombração”) parece, ainda, como condicionante da identidade do país e dos portugueses, facto que motivou a premissa da peça, a saber: o resgate da memória traumática.

Por questões de organização e método, nos sub-capítulos seguintes, faço um levantamento dos registos escritos pelo meu pai, para no capítulo referente ao processo de escrita especificar o seu tratamento. Segue-se um exemplo relativo à tipologia da investigação histórico-social efectuada, e a referência ao plano dramaturgico que fundamenta a premissa e o tema da peça.

1.3.2 – RELATOS DE VIDA DE UM EX-COMBATENTE

A partir da hipótese de trabalhar sobre a memória de um ex-combatente na guerra colonial, e na senda da metodologia das histórias de vida e da apropriação empírica do termo auto-etnografia, a vivência do meu pai na guerra colonial surgiu como indagação acerca de uma experiência traumática.

As conversas iniciais que mantive com o meu pai sobre o presente projecto aconteceram, em grande parte, em contexto extremamente informal (uma conversa de café, um diálogo à hora da refeição). Posteriormente, na tentativa de formalizar e registar os relatos, recorri a um gravador áudio, objecto estranho e intruso que condicionou a fluência do discurso do meu pai. Intimidado pela gravação do seu testemunho, as entrevistas gravadas não obtiveram o resultado pretendido. Perante o gravador, senti o seu discurso condicionado pela formalidade do registo, muito embora a postura adoptada na entrevista não se distanciasse muito das conversas informais mantidas anteriormente em contexto familiar.

Optei, então, por pedir ao meu pai que registasse por escrito os acontecimentos que achasse dignos de referência e que a memória retivera, e que, segundo o próprio, foram os mais marcantes da sua passagem por África. Este modo de registo pareceu extremamente útil e justo, dado que, assim, poderia trabalhar com registos escritos, o que, em tudo, reforçaria a natureza do trabalho sobre a escrita.

Foram recolhidos treze testemunhos escritos e intitulados pelo meu pai, que se apresenta no quadro seguinte, devidamente numerados, segundo a ordem cronológica da sua redacção⁹:

QUADRO N.º 3 - LISTAGEM DOS REGISTOS DE JOSÉ MARIA PIMENTA CAMPIÃO

REGISTO N.º	TÍTULO	DATA
1	“Da recruta à guerra”	17 / 11 / 2012
2	“Bala no pé”	18 / 11 / 2012
3	“Mobilização e viagem para Guiné”	21 / 11 / 2012
4	“Deslocação para a zona operacional”	24 / 11 / 2012
5	“A Vaca”	28 / 11 / 2012
6	“O meu animal de estimação”	31 / 11 / 2012
7	“Depois do Natal de 1969: obras e emboscada”	02 / 12 / 2012
8	“A minha mais saborosa mijinha: castigo”	08 / 12 / 2012
9	“Emboscada dos Oficiais”	10 / 12 / 2012
10	“Construção do quartel: emboscada célebre”	10 / 12 / 2012
11	“Férias na Metrópole”	18 / 12 / 2012

⁹ Consultar Anexos, Anexo 4

12	“Chegada ao mato: Pelundo”	20 / 12 / 2012
13	“A boa vida e a porrada”	22 / 12 / 2012

1.3.3 – INVESTIGAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL

Uma investigação histórico-social que compreenda o período da Guerra Colonial Portuguesa implica uma cuidadosa gestão de fontes, muito vastas e de complexo entendimento. Compreender todo o conflito do ponto de vista histórico e social revelou-se inexecuível tendo em conta os objectivos e limitações do projecto a que me propus.

Consciente de que não se tratava de escrever um texto sobre a guerra colonial; não tendo como objectivo um “teatro-documento”, mas sim uma abordagem pessoal de certos episódios decorridos no contexto do conflito, a pesquisa conheceu uma especificidade e (de) limitação a vários níveis. Do período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, entre 1961 e 1974, foi importante concentrar a atenção nos acontecimentos ocorridos durante o período de, entre 7 de Maio de 1969 e 3 de Março de 1971, em Guiné-Bissau - altura em que o meu pai esteve destacado - em detrimento de um exaustivo comprometimento com a história política e social que determinaram os acontecimentos da guerra.

Assim, uma bibliografia de cariz generalista sobre a guerra colonial revelou-se suficiente para o entendimento do conflito, pautado por demoradas leituras de obras que testemunham os eventos ocorridos entre as datas a que restringi a investigação. Deste modo, *A Guerra de África* (1995), de José Freire Antunes, foi obra central para o contacto com a cronologia de acontecimentos que me permitiu a validação de alguns registos do meu pai, corroborados por documentos da imprensa, e que fundamentam a metodologia adoptada, específica das histórias de vida, como a seguir exemplifico:

Escreve José Freire Antunes na sua cronologia em *A Guerra de África*:

“1970: Abril 20 – Três majores do Exército são atraídos a uma emboscada pelo PAIGC e mortos. É o fim trágico da Operação Chão Manjaco, lançada por Spínola como meio de paz, e que previa a integração da guerrilha nas Forças Armadas portuguesas” (ANTUNES, 1995, p. 51).

Observe-se como, a vinte de Janeiro de 2013, a revista *Domingo do Correio da Manhã*, reporta a mesma operação:

“ (...) Os majores Pereira da Silva, Passos Ramos e Magalhães Osório e o alferes Joaquim Mosca aceitam participar num plano ousado: convencer os chefes da guerrilha de Chão Manjaco (...) a baixarem as armas. (...) Os majores Pereira da Silva, Passos Ramos, Magalhães Osório e o alferes Joaquim Mosca saem a meio da manhã do aquartelamento de Pelundo. "Fui o último a vê-los com vida", recorda à *Domingo* o então capitão Eugénio das Neves, comandante da companhia de Caçadores 2586. "O major Passos Ramos ia desconfiado. Não tinha o sorriso que lhe era habitual. Eu já tinha ido com eles a outras reuniões, só por acaso não os acompanhei. Acreditávamos que seria possível chegar a um acordo. O próprio Spínola tinha ordenado a todo o contingente que não houvesse tiros por iniciativa portuguesa desde o dia 15", recorda o militar. Como combinado, os quatro oficiais, acompanhados de três guias nativos, seguem desarmados. "Só um deles levava uma pequena pistola", diz Eugénio das Neves. Os militares deviam regressar ao quartel pelo final da tarde. A ausência alerta os camaradas do aquartelamento do Pelundo. Mas só ao início da madrugada sai uma força para os procurar. Por volta das cinco da manhã, os corpos dos sete homens são encontrados perto da picada para Jolmete: com marcas de balas e golpes de catana.” (MATEUS, MARQUES, & SILVA, 2013, pp. 32,34).

Observe-se, no exemplo a seguir, como o meu pai relata o mesmo acontecimento num dos seus registos:

“No ano de 1970, salvo erro, e julgo ser no início do mesmo, certo dia e logo pela madrugada, começamos a ouvir o barulho dos helicópteros, os quais chamaram a atenção da companhia, saímos dos abrigos, e qual não foi o

nosso espanto quando vimos os aparelhos, pois os mesmos pertenciam às tropas portuguesas, face ao reconhecimento dos mesmos a malta ficou descansada.

Dos helicópteros que eram 2 saíram, e salvo erro, dois maiores, um capitão, um alferes, e julgo, um furriel. Estes homens, foram tomar o pequeno-almoço no refeitório em Pelundo. Cerca das 10h00/11h00, os mesmos mandaram formar a companhia, para que a mesma tivesse conhecimento da sua missão.

A missão era um encontro com altas patentes do PAIGC (Partido Africano Independência da Guiné e Cabo Verde), a qual, e perante, os pretos, iriam tentar que houvesse paz na zona onde eu me encontrava, que era Pelundo, a mais sacrificada.

Após esta informação, um major disse-nos, e antes de partirem e já dentro dos jeeps, pois o trajecto foi feito por estrada de terra batida, e com mato que atingia os 4 metros de altura, zona muito perigosa, e o major disse-nos: “recordo, se não estivermos de regresso ao quartel ao cair da tarde, avancem à nossa procura.”

Todos os oficiais foram desarmados. Levavam como armas espelhos, rádios portáteis, bolachas, e mais merdas sem valor, mas que os turras gostavam.

Caiu a tarde, e os oficiais não regressaram, e com o conhecimento do Spínola, avançamos para o mato. Como a noite já era cerrada, as buscas pararam e dormimos na mata. De madrugada retomámos as buscas, e cerca das 5 horas, um camarada meu viu o jeep, e deu o alerta, avançamos, e fomos detectando os corpos.

Foram mortos com um tiro na cabeça, e cortados aos bocados. Se a companhia já estava passada dos carretos, pior ficamos.

Andamos cerca de uma hora a recolher o que restava dos corpos.

Nunca tinha visto tão grande carnificina, o meu corpo tremia, as lágrimas corriam, e o pequeno ódio que eu sentia, tornou-se maior, pois ver o que vi tornou-me mais bandalho e revoltado com a situação, e na altura e com a raiva, ódio que sempre senti, por estar numa guerra, se me pela frente visse pretos, a minha arma não se calava.

O ódio, a raiva que dentro de mim sentia fez-me, e quando cheguei ao Pelundo com os restos mortais, esmurrar todo o preto que me passava pela frente.

Foi horrendo, este cenário de guerra.”¹⁰

Por fim, observe-se como resultou o texto por mim escrito a partir dos elementos supracitados:

“Os turras avançavam em força.
Não havia como os enfrentar.
No mato não se viam.
Conheciam a terra como ninguém.
E naquela terra acreditavam que eram protegidos por poderes de feitiçaria.
Não acreditavam que as balas dos brancos os pudessem trespassar.
Não havia morte que eles conhecessem,
a não ser que lhes separassem a cabeça do resto do corpo.
Pedaços de corpos espalhados pelo mato.
Braços e pernas pendurados nas árvores.
Cabeças espetadas em estacas de madeira.
Soldados a cair como pedaços de carne.
Carne a crepitar com o calor.
Todos os dias,
dia de morte.
Os pássaros em silêncio nos ramos.
Os insectos nos arbustos,
nos membros ensanguentados dos soldados.
Sangue e vomitado.” (CAMPIÃO, 2014, pp. 28,29)

Assim se compreende a natureza e tipologia da investigação histórico-social que merece a apologia de um certo grau de comprometimento com a personalidade dos testemunhos dos seus intervenientes, em detrimento da

¹⁰ Consultar Anexos, Anexo 4

referência histórica e didactização de um período específico e determinante da história do país.

1.3.4 – TEMA: RESGATE DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA

Se treze anos de guerra colonial pareciam suficientes, não só para criar na nossa consciência um traumatismo profundo mas também uma reflexão em profundidade acerca da nossa imagem perante nós mesmos e perante o mundo, tal parece não ter acontecido. A forma impar como foi vivida e deglutida pela consciência nacional, integrando sem problemas de consciência o que em geral provoca noutros povos dramas e tragédias implacáveis, parece ter impedido a questão africana de se tornar objecto de pública e natural discussão. (LOURENÇO, 2012, p. 47).

Neste sentido, como observa José Gil (GIL, 2005, p. 17) “o Portugal de hoje prolonga o antigo regime (...) O 25 de Abril recusou-se (...) a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. (...) Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um «branco» (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer.

Quando o luto não vem inscrever no real a perda de um laço afectivo (de uma força), o morto e a morte virão assombrar os vivos sem descanso.” (*ibidem*, p.16).

Maria Helena Serôdio, no ensaio «Assombrações do Império: A Guerra Colonial Evocada No Teatro Português No Último Quartel Do Séc. XX» (2010), recorre a Jacques Derrida para fundamentar - num plano de “hauntology” (“ontologia da assombração”) -, o luto não realizado pelos portugueses relativamente à guerra colonial. A autora argumenta que os espectros surgem quando, por alguma razão, o luto não foi feito como deveria ser. (SERÔDIO,

2010, pp. 136-137). Concomitantemente observa na peça de Fernando Dacosta *Um Jipe em segunda mão* (1979): “Temos de nos livrar dos mortos que fizemos, que sentimos e do seu sofrimento... se não, não conseguiremos voltar a viver, voltar a ser nós próprios.” (*ibidem*, p. 138).

A propósito da peça de João Santos Lopes *Às Vezes Neva em Abril*, (...) Serôdio refere uma das considerações de Jorge Ribeiro acerca das “novas vítimas” da guerra colonial: “traumas de guerra, cuja explosão e exteriorização por vezes são [as] mulheres e (...) filhos a suportar e a sofrer, saldando-se, afinal, por novas e inocentes vítimas da guerra colonial” (*ibidem*, p. 140). Assim, o encontro com “o outro de si próprio” que o tempo congelou numa memória traumática surge como uma impossível refundação do Eu na relação com o mundo dos outros “fora da contínua rememoração de si próprio num tempo passado” (*ibidem*, p.142).

Neste contexto, questionei-me acerca da desestruturação do ser humano pela guerra em grande escala no contexto específico da guerra colonial portuguesa, e suas consequências no indivíduo e identidade nacional. Procurei o relato da desestruturação de um pai, ex-combatente na guerra colonial, pela voz do seu filho, com vista à redenção da memória traumática, consequente dos anos vividos num dos mais sanguinários teatros de guerra do Ultramar: Guiné 1969-1971.

A redenção surge como tentativa de resgate da humanidade, da identidade do pai, da sua vida, através da memória relatada pelo filho, como mote para uma redescoberta de uma nova democracia de afectos entre duas gerações que, herdeiras de um medo mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do carácter dos portugueses como observa José Gil (2005).

Como pode o filho inscrever/ reescrever a história de vida do pai como testemunho de uma época conturbada da nossa história, tendo em vista o digno resgate da relação entre ambos e, no limite, como símbolo ou metáfora da relação entre gerações, e entre a relação de um país com o seu povo - numa lógica metonímica -, na transição do Estado Novo para a Democracia?

1.3.5 – Os QUATRO INDUTORES

Concomitante aos elementos (formais, conceptuais, temáticos e metodológicos) acima referidos que contribuíram para a criação do texto *O Menino da Burra*, quatro indutores foram sistematizados para o processo de escrita. Os mesmos surgem, seguidamente, pela ordem com que foram organizados no decorrer do projecto, embora a sua origem e relação tenham acontecido simultaneamente.

São eles:

l) A personagem ALFREDO da peça *Nossa Senhora da Açoteia*;

ALFREDO, o marido da protagonista, é um ex-combatente da guerra colonial, vítima de stress pós-traumático, que reúne os vários sintomas desta perturbação como pesadelos, rememoração constante, ataques de pânico, *flashbacks* de episódios vividos e tendência para comportamento violento como consequência da revisitação inconsciente dos acontecimentos traumáticos.

Como acima referi, interessou-me a exploração de um díptico que tivesse a memória e a violência como motor, bem como a possibilidade de as duas peças dialogarem entre si através de um desfecho semelhante. A revisitação da personagem ALFREDO e do seu conflito particular constituiu, assim, o ponto de partida para a escrita do texto *O Menino da Burra*.

Observe-se, a título de exemplo, o texto da peça *Nossa Senhora da Açoteia* que foi usado como indutor para a escrita do *Menino da Burra*, e o texto resultante desse processo de apropriação:

“Mal adormecia começavam os pesadelos. E gritava. “Os pretos. Os pretos. Os pretos vêm aí!” Eu acordava-o. Ele levantava-se e corria para o meio da rua, a meio da noite, esbaforido, como se os pretos andassem atrás dele. (...) Voltava alagado em suor como se andasse em guerra pelas ruas, como andava lá no mato a matar os pretos. (...) Eu dizia-lhe que a guerra já tinha acabado, que os pretos não fazem mal a ninguém e que agora ele estava em casa. Mas na noite seguinte lá voltavam os pesadelos e lá saía ele para o

meio da rua a meio da noite para voltar como se andasse escondido de uma guerra que só se passava na cabeça dele.

Andou meses e meses nisto. (...) O pior foi quando começaram as vozes. Começou a ouvir vozes. (...) Depois começou a gritar comigo. “Desertor! Desertor!” Dava-lhe uma fúria e ia tudo atrás. (...) Já não eram só as vozes. Via coisas onde não as havia e falava para as paredes, e atirava-se contra as paredes, e atirava-me contra as paredes. (...) Depois voltava a si. Às vezes ficava por lá, sabe-se lá onde, perdido naquela guerra dentro da sua cabeça. (...) Voltava a desaparecer. E de cada vez que desaparecia demorava-se sempre mais, (...) Umas semanas passava-as em casa a atirar tudo ao ar, outras semanas passava-as sabe Deus onde. Mas voltava sempre. Moribundo, as roupas todas rasgadas, sangue pisado no rosto. Um autêntico Cristo. (...)

Um dia fui dar com ele estendido no chão, de olhos abertos. “Morreu-me o homem”. Mas não, vivinho estava ele e bem vivinho. De olho aberto. Eu a chamar por ele e ele ali estendido, sem se mexer. Deixava-se ficar naquele estado. Depois levantava-se, saía porta fora, voltava a desaparecer e voltava semanas depois, e voltava àquele estado. Parecia que não estava ali. Eu chamava por ele, puxava-o, levantava-o e nada, ele não se mexia. Ficava ali de olho aberto. Eu deitava-o na cama e ficava à espera que ele se levantasse para voltar a desaparecer.

Um dia encontro-o naquele estado em que não se mexia, de olho aberto, pego nele e deito-o na cama que nos ofereceram pelo casamento. Ainda lá está.

(...) Guardo-lhe o corpo já mirrado, já sem vida, na cama, no quarto. (...) Limpo-lhe as chagas e esfrego-lhe o corpo com um bocadinho de creolina dissolvida em água para que se mantenha o asseio. Nada de cheiros. Cuido dele. É certo. Deitadinho na sua caminha, todo mirradinho, vejo-o a desaparecer. (...) Conheço-o para além da pele, dos músculos e das veias. Não lhe vejo o sangue a correr-lhe nas veias. O corpo move-se em decomposição.” (CAMPIÃO, 2013, pp. 54-61).

Texto resultante em *O Menino da Burra*:

“Voltaram os pesadelos,

os gritos, os urros -
“É a bala! É a bala!”
“Pretos dum cabrão!”
Acordava a meio da noite a gritar,
alagado em suor –
“Eles vêm aí! Eles vêm aí!”.
E quem é que vinha aí?
Os pretos da guerra.
Sonhava com os pretos da guerra.
Que o iam levar.
De dia era um homem normal.
De noite, um animal.
Mal adormecia começavam os pesadelos.
“Os pretos! Os pretos!”
Eu acordava-o.
Ele levantava-se e corria para o meio da rua,
a meio da noite, esbaforido,
como se os pretos andassem atrás dele. (...)
O meu pai começou a desaparecer.
Desaparecia durante dias.(...)
Voltava um farrapo.
Um Cristo.
Andava em guerra sabe-se lá onde. (...)
Depois começaram as vozes.(...)
Depois já não eram só as vozes.
Via coisas onde não as havia,
e falava para as paredes,
e atirava-se contra as paredes,
e atirava-me contra as paredes.(...)
Eu defendia-me como podia.
Sabia que aquilo não era ele.
Aquilo era outra coisa.
Desaparecia.
E de cada vez que desaparecia demorava-se sempre mais.

Até que a guarda deixou de o procurar.
Até que as gentes deixaram de perguntar.
Umhas semanas passava-as em casa a atirar tudo ao ar,
outras semanas passava-as sabe Deus onde.
Na guerra, na cabeça dele. (...)
Um dia fui dar com ele estendido no chão, de olhos abertos.
Agarrei-me a ele.
Pensei o pior.
Mas não, o meu pai ainda respirava.
Chamava por ele, e ele ali estendido, sem se mexer.
Deixava-se ficar naquele estado. (...) Parecia que não estava ali.
Eu chamava por ele,
puxava-o, agarrava-o, abraçava-o, levantava-o,
e nada.
Ele não se mexia.
Ficava ali,
de olho aberto. (...)
Até que –
Fui dar com ele dentro de uma pipa de aguardente.
A pipa cheia de aguardente.
Deixei-o ficar.
Até hoje. (...)
Ainda lá está.
Conservado em aguardente.
O meu pai.” (CAMPIÃO, 2014, pp. 38-41).

II) - Os relatos de vida do meu próprio pai, enquanto ex-combatente do Ultramar;

No sub-capítulo “1.3.2 – Relatos de vida de um ex-combatente”, enumerei os testemunhos recolhidos durante o processo que serviram de material base para a criação da estrutura da peça *O Menino da Burra*. Tratando-se do indutor mais significativo, posteriormente, no capítulo dedicado à escrita do texto, será alvo de desenvolvimento.

III) A fotografia do meu pai em cima de uma burra aos cinco anos:

Durante o processo de pesquisa, consultei vários álbuns de fotografias do meu pai, procurando imagens em que este se encontrava na Guiné. Num dos álbuns, dedicados à infância, encontrei a fotografia do meu pai em cima de uma burra. A imagem foi imediatamente associada ao conto popular *O Menino da Burra* e foi introduzida no texto como motivo para alguns acontecimentos.

IMAGEM N.º 1 - FOTOGRAFIA DO MEU PAI



Observe-se a referência à fotografia no texto *O Menino da Burra*:

“E vai daí começaram a chamar ao meu pai “o menino da burra”, embora o meu pai diga que foi por causa da fotografia que tirou em cima do animal.

Fotografia tirada pelo pai, meu avô, que eu, ainda hoje, guardo.

O retrato ficou tão bonito que o “Manel dos Burros”,

que na altura tinha uma criação de burros,
mandou fazer calendários para pôr no estábulo com o seu nome por cima:
“Manel dos Burros”.

Diz o meu pai que veio daqui a alcunha que lhe dedicaram.
Que o retrato fez sucesso na época,
e que toda a gente queria ter um calendário do “Manel dos Burros”.
O meu pai, bonito e majestoso em cima da burra,
tal qual cavaleiro tauromáquico.” (CAMPIÃO, 2014, pp. 9,10).

IV) O conto popular *O Menino da Burra*:

Na tentativa de reforçar o contacto com a narração oral e com a figura do contador de histórias, o conto popular *O Menino da Burra* surgiu como indutor para o título da peça e como material que justificou a infância da personagem PAI, cuja vida é relatada pelo FILHO.

Sendo o conto tradicional um tipo de narrativa que se opõe, pela extensão, quer à novela, quer ao romance, a sua brevidade tem implicações estruturais: reduzido número de personagens, concentração do espaço e do tempo, acção simples e forma linear. A sua forma simples aparece na sequência evolutiva dos mitos, quando os povos de cultura oral começam a distinguir as histórias “verdadeiras”, que seriam os mitos, das “falsas”, porquanto os contos surgem insuflados de ensinamentos, avisos morais, conhecimento e símbolos que a sociedade reconhece no seu “inconsciente colectivo” ou na “memória colectiva”.

O meu interesse pelo conto reside no contacto que este estabelece com a “cultura popular”, e com a memória de uma manifestação ancestral, não só na sua dimensão mitológica, como também na recuperação do acto de contar e da figura do contador de histórias.

A relação com o conto permitiu o acesso a um tipo de linguagem de cariz mais “popular”, bem como a técnicas específicas da tradição oral, como a circularidade, a repetição de termos ou frases chave. Do mesmo modo entrega ao texto dramático uma carga poética com base no “realismo mágico” a que o conto popular de tradição oral parece associado.

Assim, a apropriação da parte inicial do conto popular *O Menino da Burra* justifica o início da história de vida da personagem PAI no contexto do texto criado.

Observe-se o excerto indutor do conto popular e como este foi inserido na ficção dramática:

“Era um menino que morreu os pais e foi criado com a avó. Mas a avó não tinha ama para o criar nem tinha providências para o manter, e então o que é que ela fez?... tinha uma burra que ‘tava também a criar um burrinho pequenino e habituou o neto a mamar na burra e o mocito criou-se com o leite de burra. E quando já estava um grande homem, a avó morreu. E como a avó morreu, ele ficou sozinho e um dia pôs-se a pensar : — Então mas eu agora ... os meus pais morreram, a minha avó morreu, agora estou p’raqui sozinho, o que é que eu faço sozinho?... Eu vou correr mundo! E então lá abalou a correr mundo.”¹¹

Texto resultante da apropriação do conto:

“Reza a história que o meu pai perdeu os pais muito cedo e foi criado pela avó, minha bisavó.

Mas a minha bisavó não tinha ama para o criar,
nem tinha provisões para o manter,
e então o que é que ela fez?

Tinha uma burra que estava a criar um burrinho pequenino,
e habituou o neto a mamar na burra,
e o meu pai criou-se com o leite da burra.

Dizia a minha bisavó que o leite da burra fazia os homens fortes e corajosos.
Pequenino e franzino como o meu pai era,
mal não lhe havia de fazer.” (CAMPIÃO, 2014, p. 9).

¹¹ Consultar Anexos, Anexo 5

1.3.6 – A ESCRITA DO TEXTO

Uma vez encontrados o dispositivo formal, a metodologia, e os quatro indutores, a escrita do texto principiou com a transcrição e reescrita dos manuscritos do meu pai.

A partir do quadro n.º 3, organizei os acontecimentos incluídos nos registos de forma a encontrar, não só a ordem cronológica dos acontecimentos, como também a sua “lógica de acção”. Observou-se a tentativa de fazer coincidir os registos do meu pai com os acontecimentos traumáticos da narrativa ficcionada pela voz da personagem FILHO, protagonista da peça.

A organização dos registos, como motor para a escrita, permitiu uma relação de fidelidade com os acontecimentos reais relatados, e, como tal, a justificação plausível do recurso à metodologia das histórias de vida.

QUADRO N.º 4 - ORGANIZAÇÃO DOS REGISTOS DE JOSÉ MARIA PIMENTA CAMPIÃO

ACONTECIMENTOS	REGISTO N.º	TÍTULO	DATA
- “O Barrote”	1	“Da recruta à guerra”	17/11/ 2012
- Viagem até Africa no navio “Niassa” - Desembarque e contacto com Bissau	3	“Mobilização e viagem para Guiné”	21/11/ 2012
- Embrulho com frasco com dedo do pé	2	“Bala no pé”	18/11/ 2012
- Viagem para Pelundo - Baptismo de guerra	4	“Deslocação para a zona operacional”	24/11/ 2012
- Emboscada de regresso a Pelundo - Chegada da companhia de engenharia - Pai ouve rádio “Portugal Livre”; - Pai perde amor à vida - Patrulha até Catorra (emboscada/ colega morto com tiro na cabeça) - Natal de 69 (almoço com Spínola)	6	“O meu animal de estimação”	31/11/ 2012
- “A Vaca”	5	“A Vaca”	28/11/ 2012
- Emboscada na Vila de Bula (é atingido com estilhaços de granada)	7	“Depois do Natal de 1969: obras e emboscada”	02/12/ 2012
- “A minha mais saborosa mijinha:	8	“A minha mais saborosa	08/12/ 2012

castigo”		mijinha: castigo”	
- Construção do quartel com a companhia de engenharia - Ataque que destruiu o que havia sido construído - Chegada dos comandos	10	“Construção do quartel: emboscada célebre”	10/12/ 2012
- Carnaval de 1970 (1 ^{os} sintomas do trauma)	11	“Férias na Metrópole”	18/12/ 2012
- Surpresa ao regressar a Pelundo dada a qualidade das obras de melhoramento das instalações do quartel depois do ataque - Companhia de engenharia já não se encontrava em Pelundo	12	“Chegada ao mato: Pelundo”	20/12/ 2012
- Limpeza dos casas de banho - Brincadeiras/ partidas entre soldados - Partida ao comandante	13	“A boa vida e a porrada”	22 /12/ 2012
- Nunca tinha visto tamanha carnificina - De regresso ao quartel, depois de apanhar os pedaços de corpos dos oficiais esmurrou todos os “turras” que lhe apareciam pela frente	9	“Emboscada dos oficiais”	10/12/ 2012

Para que melhor se conseguisse uma “lógica de acção” no espaço e no tempo, e segundo critérios de verossimilhança, foi necessário estruturar a peça em três grandes momentos que determinariam a escrita:

I) Antes da guerra

II) Durante a guerra

III) Depois da guerra

Correspondendo o primeiro momento à infância da personagem PAI, até ao momento em que o mesmo parte para a guerra; o segundo ao tempo decorrido durante todo o conflito; e o terceiro correspondente ao momento em que o PAI regressa de África, onde ocorrem grande parte dos episódios referentes à sintomatologia do stress pós-traumático, testemunhado pelo FILHO.

De forma a poder ser coerente relativamente aos acontecimentos e respectivas datas, em confronto com a realidade dos testemunhos do meu pai

e da história do país, estabeleci uma cronologia de acontecimentos, tendo em conta a possibilidade de ficção dos mesmos.¹²

QUADRO N.º 5 - CRONOLOGIA DOS ACONTECIMENTOS DA PEÇA

ANO	ACONTECIMENTOS
1947	Nascimento do pai
1964	Com 17 anos o pai casa com a mãe e o filho nasce
1968	Início da tropa do pai
1969	Pai é destacado para a guerra Morte da mãe (pai com 24 anos, filho com 5 anos)
1971	Regresso do pai (pai com 26 anos, filho com 7 anos)
1974	25 de Abril
2013	Pai com 66 anos, filho com 48 anos (data “onde” se passa a acção).

Por terem sido encontradas algumas incongruências a nível cronológico nos registos do meu pai, foi necessário proceder a uma reorganização dos mesmos. A reorganização dos registos, bem como a organização da narrativa por cenas, teve como objectivo chegar a uma estrutura coerente no que diz respeito à “lógica narrativa da acção” em que os acontecimentos são expostos.

Assim, alguns episódios foram alterados para que a organização fizesse sentido, quer cronologicamente, quer em termos de conteúdo em relação à acção dramática ficcionada.

Foi criado um novo quadro relativo à reorganização da cronologia dos acontecimentos:

¹² Neste momento tornou-se claro que a personagem MÃE não poderia ter grande protagonismo, porquanto o meu interesse residia na relação pai-filho. Surgiu, então, a hipótese de ‘matar’ a progenitora do protagonista da peça poucos anos após o nascimento deste.

QUADRO N.º 6 - REORGANIZAÇÃO DA CRONOLOGIA DOS ACONTECIMENTOS

ACONTECIMENTOS	REGISTO N.º	TÍTULO
- “O Barrote”	1	“Da recruta à guerra”
- Viagem até Africa no navio “Niassa” - Desembarque e contacto com Bissau	3	“Mobilização e viagem para Guiné”
- Embrulho com frasco com dedo do pé	2	“Bala no pé”
- Alterações das condições do quartel em Pelundo - Deslocamento a Jolmente ↳ 1ª Emboscada (Baptismo de guerra) ↳ 2ª Emboscada (“Cagou-se todo”) ↳ Animal de estimação em Jolmete (1ª parte) - 3ª Emboscada no regresso a Pelundo - Chegada da companhia de engenharia - Rádio “Portugal Livre” - 4ª Emboscada (patrulha até Catorra/ colega morto com tiro na cabeça)	4	“Deslocação para a zona operacional”
- Deslocamento até à vila de Bula ↳ 5ª Emboscada, onde é ferido com granada - Natal de 69 (Almoço com Spínola)	7	“Depois do Natal de 1969: obras e emboscada”
- “A Vaca”	5	“A Vaca”
- “A minha mais saborosa mijinha: castigo”	8	“A minha mais saborosa mijinha: castigo”
- Carnaval de 1970 (1ºs sintomas do trauma)	11	“Férias na Metrópole”
- Surpresa ao regressar a Pelundo dada a qualidade das obras de melhoramento das instalações do quartel depois do ataque - Companhia de engenharia já não se encontrava em Pelundo	12	“Chegada ao mato: Pelundo”
- Construção do quartel com a companhia de engenharia - Ataque que destruiu o que havia sido construído - Chegada dos comandos - Ao levar correio a Vila de Teixeira Pinto encontra “pretos com bandeira branca”	10	“Construção do quartel: emboscada célebre”
- “A boa vida e a porrada”	13	“A boa vida e a porrada”
- Nunca tinha visto tamanha carnificina - De regresso ao quartel, depois de apanhar os pedaços de corpos dos oficiais esmurrou todos os “turras” que lhe apareciam pela frente	9	“Emboscada dos oficiais”

Partindo do pressuposto que, e em diálogo com *Nossa Senhora da Açoteia*, a peça terminaria com o corpo do pai morto “conservado” pelo filho - numa alusão à necessidade de preservação da memória -, as cenas finais, correspondentes à vivência pós-guerra, teriam lugar num espaço identificado como um local que permitisse o armazenamento de produtos e objectos onde um corpo pudesse ser escondido. A ideia inicial proposta foi de uma mercearia, que posteriormente e, numa relação directa com o registo «Bala no pé», deu lugar a uma taberna.

Assim, *O Menino da Burra* acontece numa taberna, no “aqui e no agora”, em relação directa com o público, tornando este “participante” recorrendo à figura enunciada de um suposto freguês a quem o protagonista da peça relata os acontecimentos da sua vida e da vida do pai.

Procurei, deste modo, coincidir a forma do discurso ficcional com o acontecimento real performativo, procurando sublinhar a coincidência da especificidade do fenómeno teatral com a narração oral no momento em que actor e espectador se encontram nas mesmas coordenadas espaço-tempo e decidem, por convenção, acreditar na “realidade ficcionada” que o teatro pressupõe.

Posto isto, e a partir do Quadro n.º 6, foram organizadas, numa primeira estrutura, as cenas a escrever, num total de dezassete:

QUADRO N.º 7 - PRIMEIRA ESTRUTURA DA PEÇA

CENA	ACONTECIMENTOS
1	- Origens do menino da burra
2	- Tropa do pai (“O Barrote”) - Viagem até Africa no navio “Niassa” - Desembarque e contacto com Bissau
3	- Embrulho com frasco com dedo do pé (“Bala no pé”)
4	- Deslocação para Pelundo - Criação de melhores condições no quartel de Pelundo - Baptismo de guerra a caminho de Jolmete
5	- Animal de estimação - Emboscada no regresso de Jolmete para Pelundo - Chegada da companhia de engenharia - Ajuda nas obras da companhia - Ouve rádio “Portugal Livre” - Educa macaco Guiné (anima de estimação)

6	- Patrulha até Catorra (vê camarada com tiro na cabeça, atira-se para a frente da batalha) - Continuam obras no quartel de Pelundo - É ferido por uma granada a caminho da Vila de Bula
7	- Natal de 69 (almoço com Spínola)
8	- A vaca - A mijinha
9	- Férias na metrópole
10	- Regresso a Pelundo - Encontra o macaco Guiné viciado em álcool, por culpa dos camaradas
11	- Ataque ao quartel - Pretos com bandeira branca
12	- Boa vida e porrada
13	- Emboscada dos oficiais
14	- Regresso à metrópole - Regresso à aldeia
15	- Construção da mercearia/ taberna
16	- Comportamento estranho do pai levado ao limite
17	- Morte do pai - Filho conserva o corpo do pai

Dado o excesso de material, em termos de acontecimentos a narrar, foi necessário uma reorganização da estrutura (Quadro n.º 8) de forma a criar um guião mais organizado que me conduzisse pela escrita das cenas tendo em conta os acontecimentos seleccionados .

Durante o processo de reorganização da estrutura observou-se a necessidade de especificar melhor o final da peça; ou seja: onde e como o filho guardaria o corpo do pai (sabendo previamente que a razão pelo qual o faz reporta directamente à necessidade de preservação da memória).

A partir do registo «Bala no pé» - que está na origem do episódio em que o FILHO relata que recebeu o dedo do pé do pai num frasco de aguardente -, desenhou-se a possibilidade de tal acontecimento ter sido profundamente marcante para a personagem FILHO, e decisivo para o desenvolvimento e conclusão da peça. Assim, não só toda a peça acontece numa taberna, tendo a aguardente como elemento agregador do discurso do FILHO, como também aponta para o destino trágico do PAI.

QUADRO N.º 8 - REORGANIZAÇÃO DA ESTRUTURA DA PEÇA

CENAS	ACONTECIMENTOS
CENA 1	
1.1	Apresentação do Menino da Burra
1.2	As origens do Menino da Burra
1.3	Nascimento do filho e lutas de boxe com o pai
1.4	A morte da mãe
1.5	Partida do pai para a guerra
CENA 2	
2.1	O início da escola: aprender a ler e a dar socos
2.2	A tropa do pai: "O Barrote"
2.3	Viagem do pai para África
2.4	Chegada do pai a África e choque em S. Luzia
CENA 3	
3.1	O dedo do pé num fraco e aguardente
CENA 4	
4.1	Deslocamento de S. Luzia para Pelundo
4.2	As composições do filho na escola
4.3	O baptismo de guerra do pai
CENA 5	
5.1	O macaco "Guiné"
5.2	Emboscada em Jolmete
5.3	A chegada da companhia e engenharia
5.4	Os ciúmes do "Guiné"
CENA 6	
6.1	O pai perde o amor à vida
6.2	Patrulha até Catora (camarada leva tiro na cabeça)
6.3	Coluna militar à vila de Catora (pai ferido com granada)
6.4	As bebedeiras do "Guiné"
6.5	Ataque ao quartel de Pelundo
6.6	Emboscada dos oficiais
CENA 7	
7.1	Regresso à metrópole
7.2	Uma festa no rosto do PIDE
7.3	Em casa da Tia, na metrópole (1ºs sintomas do trauma)
7.4	Regresso à aldeia
7.5	Construção da taberna
CENA 8	
8.1	O 25 de Abril de 1974
8.2	A incapacidade de amar
8.3	O pai começa a desaparecer
CENA 9	
9.1	Sufrimento em silêncio
9.2	Os pesadelos e as vozes
9.3	O pai desaparece durante a noite
9.4	O pai começa a gritar com o filho (deixa de o reconhecer)
9.5	O auge da violência da "guerra invisível" (o pai começa a ver coisas, torna-se violento e, ora está em estado catatónico, ora desaparece)
CENA 10	
10.1	O pai é encontrado morto num barril de aguardente
10.2	O filho revela que tem o corpo do pai conservado num barril de aguardente

Durante o processo de escrita procurei, inicialmente, incluir todos os escritos do meu pai, mas cedo observei que alguns dos acontecimentos por ele registados não comportavam suficiente força expressiva e dramática, ou esta seria prejudicada pelo excesso de detalhe de alguns episódios que, após a escrita de um primeiro rascunho, se revelaram dispensáveis.

No processo de reescrita do primeiro rascunho, a organização exposta no Quadro n.º 8 conheceu uma “simplificação” tendo em vista a “concisão”; ou seja, uma concentração nos acontecimentos mais expressivos, potencialmente poéticos e metafóricos, em detrimento de pormenores que tornavam o texto excessivamente narrativo.

Deste modo, todo o primeiro rascunho foi novamente reorganizado por cenas, recorrendo a “titulários”, de forma a orientar a escrita da primeira versão da peça.

QUADRO N.º 9 - GUIÃO FINAL DAS CENAS

CENA	ACONTECIMENTOS
1	Origens do menino da burra; infância aos socos; partida do pai para a guerra;
2	O tempo passado na casa da tia; as cartas de guerra; o ‘barrote’ ¹³ ;
3	‘O dedo do pé’ num frasco de aguardente;
4	As composições na escola; o ‘Baptismo de guerra’;
5	‘O macaco Guiné’;
6	O horror da guerra ¹⁴ ;
7	Regresso à metrópole; primeiros sintomas do trauma; regresso à aldeia e construção da taberna;
8	25 de abril de 1974, e agravamentos dos sintomas do trauma;
9	‘Loucura e morte’ (O extremo do trauma / revelação. Onde o filho confessa que preserva o corpo do pai num barril de aguardente e que a dá a beber aos fregueses/ público)

¹³ ‘O Barrote’ encontra-se descrito no relato n.º1: “Da recruta à guerra” (17/ 11 / 2012).

¹⁴ Onde são concentrados os episódios mais violentos dos relatos. Nesta cena foram tratados os acontecimentos incluídos nos relatos que descrevem a morte do camarada do meu pai com um tiro na cabeça: “Deslocação para a zona operacional” (24/ 11 / 2012); a morte dos Oficiais: “Emboscada dos oficiais” (10/ 12 / 2012), e onde o meu pai declara que ‘perdeu o amor à vida’: “Deslocação para a zona operacional” (24/ 11 / 2012).

Com o processo de reescrita do primeiro rascunho para a primeira versão grande parte da informação recolhida através dos testemunhos do meu pai foi transformada. Observou-se que o texto ia conhecendo maior densidade expressiva ao focar o discurso da personagem FILHO em três ou quatro acontecimentos mais marcantes, ao invés de discorrer pelo pormenor na tentativa de fidelidade para com a memória.

No decorrer do processo de escrita da primeira versão alguns elementos conquistaram um tratamento expressivo que, tal “como uma lupa”, pareciam querer ampliar uma certa dimensão simbólica potenciada pela realidade dos registos. Neste processo, a relação de fidelidade com os acontecimentos foi implacavelmente ultrapassada pela potencialidade da ficção com vista ao reforço da premissa original da peça. Observou-se, inclusive, que foram criados novos elementos que reforçaram a carga metafórica e simbólica do esforço inicial de tornar ficção os relatos do meu pai.

Refira-se, a título de exemplo, a demorada referência ao pugilismo presente na primeira parte da peça, que surge com dois objectivos:

- Enquanto elemento que antecipa a guerra, numa lógica de associação às brincadeiras dos rapazes que “andam sempre ao soco”, porquanto, “nas artes da guerra dão as crianças os seus primeiros passos na humanidade.” (CAMPIÃO, 2014, p. 8);

- Enquanto elemento representativo de um tipo de afecto pretensamente masculino que contrasta com o tipo de afecto a que a peça alude, e que a necessidade de preservação da memória do PAI por parte do filho é exemplo.

Tal como a referência à aguardente, o pugilismo, tornou-se um elemento recorrente e aglutinador no discurso da personagem durante toda a primeira parte, até ao momento em que o PAI conhece, de facto, a guerra e abandona, por consequência, qualquer interesse no pugilismo. O jogo e a brincadeira presentes na referência ao pugilismo, procura contrastar com a realidade terrível que o PAI conhece durante a guerra e cujas consequências não consegue ultrapassar.

O mesmo tratamento foi pretendido na referência ao jogo dos berlindes, preferido pelo FILHO aos treinos de boxe conduzidos pelo PAI: um simples e inocente jogo adquire uma expressividade perturbadora quando usado de forma contrária à sua função. Para se livrar dos treinos, o FILHO engole berlindes para ficar doente, acção que associa à doença da MÃE, e que se mantém como recurso para um mal-estar auto-infligido sempre que necessário:

“Voltei a engolir berlindes.

Queria livrar-me da minha tia que mais parecia um sapo.” (CAMPIÃO, 2014, p. 16).

O universo português que José Gil analisa em *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, foi determinante para a criação e fundamentação, não só da premissa da peça, como também para a criação do “ambiente”, ou como indutor de paisagens simbólicas e metafóricas presentes no texto *O Menino da Burra*. O “nevoeiro” ou “sombra branca” a que José Gil alude na sua obra é motivo de sarcástica celebração e amargo brinde por parte do FILHO:

“E desse dia em diante,

cerrou-se um nevoeiro –

Um nevoeiro que gritava ausência.

Um nevoeiro que ainda hoje me assombra os dias

Saúde, freguês!

À memória do meu pai.

Saúde!

Brindemos ao nevoeiro.” (CAMPIÃO, 2014, p. 16).

Tal como José Gil identifica o “pequeno” como medida perfeita do investimento afectivo dos portugueses, pelo que “é no meio dos objectos pequenos que ele [o português] se sente à vontade, é neles que investe enchendo a casa de mil bibelôs, fotografias, cobrindo as paredes com coisas pequenas, quadros, cromos, ex-votos, etc.” (2005, p. 51), a mesma paisagem mediana é a vivência que condiciona o FILHO do *Menino da Burra*:

“Em casa mal tinha espaço para andar.
Os bibelôs forravam as paredes,
os ex-votos enchiam as prateleiras,
e os quadros da Nossa Senhora e do Sagrado Coração de Jesus,
vigiavam-me os passos de noite e de dia.
Não havia por onde fugir.” (CAMPIÃO, 2014, p. 16).

Neste pequeno universo português, à sombra de uma memória que persegue e persiste, *O Menino da Burra* investe no resgate da reminiscência traumática com vista à redenção possível.

O Menino da Burra foi distinguido com uma menção honrosa no Concurso Novos Textos – Inatel 2013, e publicado na Coleção Azulcobalto | Teatro, pela Companhia das Ilhas, Lda.

O lançamento do livro teve lugar em Coimbra, na galeria Mercado de Arte Alves & Silvestre, a 27 de Março de 2014, com apresentação de Rui Pina Coelho que sobre a peça escreveu:

«*O Menino da Burra* de Luís Campião é um texto de uma delicadeza, inteligência e sensibilidade extraordinárias. O relato animado do empregado de balcão da taberna “o menino da burra”, dirigido a um pretense freguês, sobre uma aguardente “capaz de levantar os mortos”, é o motivo suficiente para evocar um país e um tempo já idos: o Portugal do Estado Novo e da guerra colonial, da pobreza e da ruralidade, da violência e da ingenuidade. E é também um lembrete de que detrás dos gestos mais poéticos se pode esconder a mais sórdida crueldade.»¹⁵

¹⁵ Coelho, Rui Pina; obtido em: <http://companhiadasilhasloja.wordpress.com/livros/o-menino-da-burra/> (consultado a 12 Junho 2014)

CONCLUSÃO

Após a conclusão do projecto *O Menino da Burra*, tendo em conta a sua génese no texto *Nossa Senhora da Açoteia* e em confronto com as motivações iniciais para a frequência do curso de mestrado em Artes Performativas / Escritas de Cena, constato cinco pontos essenciais que encerram a presente reflexão:

1- Foi conquistada uma consciencialização do meu processo de criação dos textos que nasce de um contacto com indivíduos que testemunharam uma realidade específica que me seduz tematicamente e cujos testemunhos servem de base para a escrita. Assim, a conceptualização da forma de escrita encontrada passa indubitavelmente pela recolha de testemunhos directos (pela forma de entrevista, ou de registo escrito), que por sua vez são subjugados às suas possibilidades de ficção segundo determinada premissa. A potencialidade fictícia encontrada nos testemunhos reais é reforçada pelo meu olhar de indivíduo criador, e emerge ampliada nas suas dimensões poética, metafórica e metonímica.

2- Observou-se, de igual modo, uma predilecção por temáticas que nascem de “histórias de família” de tecido intimamente rural e popular, subjugadas a vivências traumáticas onde são questionados afectos num contexto de violência. A disfuncionalidade do indivíduo e as suas repercussões na dimensão social; o questionamento da identidade (individual e colectiva); a herança afectiva e a memória surgem como elementos temáticos presentes nos dois textos escritos durante a frequência do curso de mestrado, e que, em todos os aspectos, procuram dialogar entre si.

3- O processo de reescrita não se limitou aos relatos de vida dos informantes, porquanto foi observado um processo de apuramento da metodologia e forma na escrita da peça *Nossa Senhora da Açoteia* para *O Menino da Burra*. Este processo é entendido como uma forma de reescrita de

todo o processo, objectivando a sua sistematização e eficácia de concretização a nível de potencial cénico.

4- Conclui-se a validade do contributo das histórias de vida e perspectiva auto-etnografica para a escrita do texto dramático, porquanto ambas as metodologias suscitam materiais, pontos de vista e possibilidades de relação directa com a realidade individual e social que, submetidas a devido tratamento ficcional, testemunham um olhar comprometido com o ser humano, o mundo e a arte.

5- Na fronteira entre o teatro e a narração oral, a personagem ocupa um lugar de problematização. Ao reforçar o carácter de narrador/ contador de histórias herdeiro da tradição oral, a dimensão de conflito (do narrador com ele próprio, com o universo que relata) surge diminuída (se não ausente), tornando o teatro potencial e excessivamente narrativo. Inversamente, ao reforçar o carácter de “personagem-narradora”, detentora de um conflito interior (segundo um conceito de “hipóstase da Pessoa” presente em Anne Ubersfeld) grande parte da dimensão do contador de histórias comprometido com a tradição é abalada.

Considerando que a peça apresentada no presente projecto nasce de uma vontade de um actor em interpretar o seu próprio texto, é válido supor que o lugar de problematização acima exposto seja resolvido aquando da sua concretização cénica: projecto que guardamos para futuras incursões académicas.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, L. A. (2000). «A Restauração Da Narrativa». *O Percevejo*, n.9, pp. 115-125.
- ANDRADE, J. F. (2012). *Não Sabes Como Vais Morrer: Sete Mais Uma Histórias De Guerra*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- ANTUNES, A. L. (2005). *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito: Cartas De Guerra*. Lisboa: Dom Quixote.
- ANTUNES, A. L. (2013). *Os Cus De Judas* (32.^a ed.). Alfragide: Leya SA.
- ANTUNES, J. F. (1995). *A Guerra De África, 1961-1974* (Vol. I). Lisboa: Círculo de Leitores.
- ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. (E. d. Sousa, Trad.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- AYCKBOURN, A. (2004). *The Crafty Art Of Playmaking*. London: Faber and Faber Limited.
- BALL, D. (1999). *Para Trás E Para A Frente: Um Guia Para Leitura De Peças Teatrais* (1^a ed.). (L. Coury, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- BARBOSA, P. (1990). «Considerações Em Prol De Um "Teatro Vivencial"». *O Teatro E A Interpelação Do Real* (pp. 124-129). Lisboa: Associação Portuguesa de Críticos de Teatro/ Edições Colibri.
- BARBOSA, P. (1995). *Metamorfoses Do Real, Arte, Imaginário E Conhecimento Estético*. Porto: Afrontamento.
- BENJAMIN, W. (1992). «O Narrador». In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem E Política* (M. A. Cruz, Trad., pp. 27-57). Lisboa: Relógio D'Água.

- BETTELHEIM, B. (2006). *Psicanálise Dos Contos De Fadas* (12ª ed.). (C. H. Silva, Trad.) Lisboa: Bertrand Editora.
- BRANDÃO, A. M. (2007). «Entre A Vida Vivida E A Vida Contada: A História De Vida Como Material Primário De Investigação Sociológica». (I. d. Centro de Investigação em Ciências Sociais, Ed.) *Configurações*, n.º3, pp. 83-106.
- BRECHT, B. (1976). *Estudos Sobre Teatro - Para Uma Arte Dramática Não-Aristotélica*. (F. H. Brandão, Trad.) Lisboa: Portugalia Editora.
- BRILHANTE, M. J. (2002). «Um Teatro Que Sabe O Que Significa Narrar». <http://www.lettras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/680-um-teatro-que-sabe-o-que-significa-narrar>. Obtido em 20 de Janeiro de 2014.
- BROOK, P. (2008). *O Espaço Vazio*. (R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- CAMPIÃO, L. (2013). *Nossa Senhora Da Açoteia*. Lisboa: Chiado Editora.
- CAMPIÃO, L. (2014). *O Menino Da Burra*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.
- CASTRO, N. (2012). *Heróis Do Ultramar - Histórias De Bravura Nos Campos De Batalha Da Guerra Colonial*. Lisboa: Oficina do Livro.
- CELESTINI, A. (2004). «As Palavras Nascem De Uma Imagem». (P. Marques, & L. Russo, Trads.) *Artistas Unidos Revista*, 12, pp. 90-101.
- CELESTINI, A. (2004). «Fábrica: Conto Teatral Em Forma De Carta. (J. Lima, Trad.) *Artistas Unidos Revista*, 11, pp. 82-97.
- COELHO, A. (1999). *Contos Populares Portugueses* (5ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- COELHO, R. P. (2010). «"Utopia De Um Teatro De Textura Romanesca": Adaptações De Romances Na Recente Cena Portuguesa». In I. d. Losa (Ed.), *Cadernos de Literatura Comparada -Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea* (Vol. 22/23, pp. 145-159). Porto: Edições Afrontamento.

- COLE, T. (Ed.). (1964). *Playwrights On Playwriting: The Meaning And Making Of Modern Drama From Ibsen To Ionesco* (4.^a ed.). New York: Hill and Wang.
- DANAN, J. (2010). *O Que É A Dramaturgia*. (L. Varela, Trad.) s/l: Editora Licorne.
- EDGAR, D. (2009). *How Plays Work*. London: Nick Hern Books.
- ENIA, D. (2005). «A Narrativa Hoje Em Itália». (T. Bento, Trad.) *Artistas Unidos Revista*, 14, p. 120.
- ENIA, D. (2005). «Como Começou O Trabalho De Maio De 43». (T. Bento, Trad.) *Artistas Unidos Revista*, 14, pp. 123-124.
- ENIA, D. (2005). «Maio De 43». (T. Bento, Trad.) *Artistas Unidos Revista*, 14, pp. 130-146.
- Enia, D. (Novembro de 2005). «O Sabor na Boca». (G. Waddington, J. S. Melo, & P. Marques, Trads.) *Artistas Unidos Revista*, 14, pp. 114-119.
- FISCHER-LICHTE, E. (2005). «A Cultura Como Performance». (A. P. Teatro, Ed.) *Sinais de Cena*, n.4, pp. 73-80.
- GIL, J. (2005). *Portugal, Hoje: O Medo De Existir* (5^a ed.). Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (2009). *Em Busca Da Identidade - O Desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GROTOWSKI, J. (2001). «Tu Es Le Fils De Quelqu'un». In R. Schechner, & L. Wolford (Edits.), *The Grotowski Sourcebook* (pp. 294-305). London, New York: Routledge.
- GUERRA, J. P. (1994). *Memórias Das Guerras Coloniais*. Porto: Edições Afrontamento.
- HANKE, M. (2003). «Narrativas Oraís: Formas E Funções». <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/contracampo/article/view/32/31>. Obtido em 15 de Março de 2014.

- LEHMANN, H.-T. (2011). *Teatro Pós-Dramático* (2ª ed.). (P. Süssekind, Trad.) São Paulo: Cosac & Naify.
- LEWIS, O. (1979). *Os Filhos De Sánchez*. (M. Cardoso, Trad.) Lisboa: Moraes Editores.
- LOURENÇO, E. (2012). *O Labirinto Da Saudade* (8ª ed.). Lisboa: Gradiva.
- MATEUS, B. C., MARQUES, J. C., & SILVA, M. M. (20 de Janeiro de 2013). «O Inferno Português Em África». *Correio da Manhã - Revista Domingo*, 24-43.
- MATEUS, J. O. (1977). *Escrita De Teatro*. Amadora: Bertrand.
- MATIAS, L. B. (2010). *Investigações Acerca Do Uso Da Narrativa No Teatro Contemporâneo*. São Paulo, Brasil: Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista.
- MELO, J. D. (1988). *Os Anos da Guerra 1961-1975* (Vol. I). Lisboa: Circulo de Leitores / Publicações Dom Quixote.
- MELO, J. D. (1988). *Os Anos Da Guerra 1961-1975* (Vol. II). Lisboa: Círculo de Leitores / Publicações Dom Quixote.
- PARRA, M. A. (1993). *Para Un Joven Dramaturgo (Sobre Creatividad Y Dramaturgia)*. Madrid: C.N.N.T.E./Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- PAVIS, P. (1999). *Dicionário De Teatro*. (J. Guinsburg, & M. L. Pereira, Trads.) São Paulo: Editora Perspectiva.
- PORCHEDDU, A. (2005). «Contingência, Ironia, Solidariedade». (A. Balsamo, Trad.) *Artistas Unidos Revista*, 14, pp. 42-48.
- PROPP, V. (2003). *Morfologia Do Conto* (5ª ed.). (J. Ferreira, & V. Oliveira, Trads.) Lisboa: Vega Editora.
- REED-DANAHAY, D. E. (Ed.). (1997). *Auto/Ethnography - Rewriting The Self And The Social*. Oxford, New York: Berg.

- REIS, C., & LOPES, A. C. (2007). *Dicionário De Narratologia* (7ª ed.). Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, J. (1999). *Marcas Da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras.
- RYNGAERT, J.-P. (1992). *Introdução À Análise Do Teatro*. (C. Porto, Trad.) Porto: Asa.
- RYNGAERT, J.-P. (1998). *Ler O Teatro Contemporâneo*. (A. S. Silva, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- SARRAZAC, J.-P. (2002). *O Futuro Do Drama*. (A. M. Silva, Trad.) Porto: Campo das Letras.
- SCHECHNER, R. (1985). *Between Theatre And Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- SCHECHNER, R. (2004). *Performance Theory*. London, New York: Routledge.
- SCHECHNER, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. UK: Routledge.
- SCHECHNER, R., & WOLFORD, L. (Edits.). (2001). *The Grotowski Sourcebook*. London; New York: Routledge.
- SERÔDIO, M. H. (2010). «Assombrações Do Império:A Guerra Colonial Evocada No Teatro Português No Último Quartel Do Séc. XX». In I. d. Losa (Ed.), *Cadernos de Literatura Comparada -Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea* (Vol. 22/23, pp. 131-143). Porto: Edições Afrontamento.
- SILVA, A. P., BARROS, C. R., NOGUEIRA, M. L., & BARROS, V. A. (2007). «“Conte-me Sua História”: Reflexões Sobre O Método De História De Vida». (U. F. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Ed.) *Mosaico: Estudos em Psicologia*, 1, n.º1, pp. 25-35.
- SZONDI, P. (2001). *Teoria Do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- UBERSFELD, A. (2005). *Para Ler O Teatro*. (J. S. Junior, Trad.) São Paulo: Editora Perspectiva.

- UNAMUNO, M. D. (2007). *Do Sentimento Trágico Da Vida*. (C. Malpique, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água.
- VASQUES, E. (1991). «Tendências Da Dramaturgia E Do Teatro No Século XX: Breve Panorâmica». *Adágio*, 2, pp. 10-16.
- VASQUES, E. (2003). *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera.
- VASQUES, E. (2007). *Reflexões sobre Escritas [de Teatro], Um Problema Sem Território*. http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3380/1/REFLEXOES_SOBRE_ESCRITAS.pdf. Obtido em 20 de Janeiro de 2014.
- WILSON, M. (2006). *Storytelling And Theatre: Contemporary Professional Storytellers And Their Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- WOLFORD, L. (1996). *Grotowski's Objective Drama Research*. Mississippi: University Press.